



CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS  
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS  
DA USC (CIEDUS)

TESIS DE DOCTORADO

**EXPERIENCIAS DE LO REAL. LA  
TRAYECTORIA TEATRAL DE LA  
SOCIETAS. ROMEO CASTELLUCCI,  
CLAUDIA CASTELLUCCI Y CHIARA  
GUIDI**

Belén Tortosa Pujante

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL (CIEDUS)  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA  
LITERATURA Y LA CULTURA  
SANTIAGO DE COMPOSTELA  
AÑO 2020

## **Resumen**

La compañía teatral Societàs Raffaello Sanzio está considerada como un referente indiscutible de la escena occidental contemporánea. Su trabajo parte de una investigación en torno a los límites de la representación que abre, a su vez, otros temas esenciales como el cuestionamiento del lenguaje, la refundación de la tragedia en un mundo cuyos paradigmas son posdramáticos y una reflexión sobre la actualidad del mito o la realidad con relación al arte. La cuestión de lo real en la escena teatral de las últimas décadas ha tenido un importante impacto en los recientes trabajos dedicados a los estudios teatrales. La estética de la Societàs, que a menudo ha quedado reducida por parte de la crítica al “giro visual”, responde a esta problemática o, más concretamente, lanza las preguntas precisas.

Este estudio pretende dar cuenta de las nuevas formas de expresión artística que el grupo italiano ha puesto en práctica desde los años ochenta hasta la actualidad: desde la conocida como escena iconoclasta, el *teatro dei murati* o la *super-icona* hasta el *Teatro infantile* o las *Scuola*; sin olvidar la especial atención dedicada al espectador, en un intento por crear una nueva mitología de la visión. El trabajo, asimismo, muestra cómo la estética de las Societàs se acompaña de una pedagogía experiencial que, desde una perspectiva crítica, sitúa su proyecto dentro de un contexto postespectacular.

## **Palabras clave**

Societas, Lo real, Castellucci, Guidi, Teatro

## **Resumo**

A companhia de teatro Societàs Raffaello Sanzio considérase unha referencia indiscutible na escena occidental



contemporánea. O seu traballo parte dunha investigación arredor dos límites da representación que abre, á súa vez, outros temas esenciais como o cuestionamento da linguaxe, a refundación da traxedia nun mundo cuxos paradigmas son postdramáticos e unha reflexión sobre a importancia actual do mito ou a realidade en relación coa arte. A cuestión do real na escena teatral das últimas décadas tivo un impacto importante nas últimas obras dedicadas aos estudos teatrais. A estética da Sociedade, que a miúdo ten limitacións por parte da crítica ao “xiro visual”, responde a este problema ou, máis concretamente, plantexa as preguntas precisas.

Este estudo pretende dar conta das novas formas de expresión artística que o grupo italiano puxo en práctica desde a década de 1980 ata a actualidade: desde a chamada escena iconoclasta, o *teatro dei murati* ou a *super-icona* ata o *Teatro infantile* ou a *Scuola*, sen esquecer a especial atención dedicada ao espectador, no intento de crear unha nova mitoloxía da visión. O traballo, concretamente, amosa como a estética das Sociedades vai acompañada dunha pedagogía experiencial que, desde unha perspectiva crítica, situa o seu proxecto dentro dun contexto post-espectacular.

### **Palabras Chave**

Societas, O real, Castellucci, Guidi, Teatro

### **Abstract**

The Italian theatre company Societas Raffaello Sanzio is considered an indisputable point of reference in the western contemporary scene. Devoted to exploring the limits of representation, their work has so far questioned a number of fundamental issues such as language and its role, and the reinvention of drama in a world under post-dramatic paradigms. Furthermore, their activity has encouraged scholarly discussion on the question of myth and reality and

their relevance in relation to art. The notion of reality and working from/with the real has had a major impact in the field of drama studies, and many recent research projects are proof of it. The Societas' aesthetics –frequently reduced by critics to a mere visual turn– delves into this question by articulating accurate questions.

The purpose of this study is to offer an account of the different innovative forms of artistic expression that the Italian company has put into place since the 80s: the iconoclast scene, the teatro dei murati, the super-icona, the teatro infantile, and the Scuola will be approached, with especial attention to the Societas' focus on the spectator and their attempt to create a new mythology of vision. To conclude, this work lays out an analysis of the Societas art-related pedagogical effort: an experiential pedagogy that goes hand with their aesthetics and which, from a critical perspective, intends to find its place in the context of a post-spectacular world.

### **Key Words**

Societas, The real, Castellucci, Guidi, Theatre

### **Résumé**

La troupe Societas Raffaello Sanzio est considérée comme une référence indiscutable de la scène théâtrale occidentale contemporaine. Son travail repose sur une recherche des limites de la représentation qui ouvre, à son tour, d'autres thèmes essentiels tels que la remise en question du langage, la refonte de la tragédie dans un monde dont les paradigmes présentent un caractère postdramatique et une réflexion sur l'actualité du mythe ou la réalité en rapport à l'art. Au cours des dernières décennies, la question du réel dans la scène théâtrale a joué un rôle prépondérant dans les récents travaux consacrés aux études théâtrales. L'esthétique de la

Societas souvent réduite, par la critique, au « tournant visuel », répond à cette problématique, ou plus concrètement, pose les questions pertinentes.

Cette étude prétend présenter les nouvelles formes d'expression artistique que la troupe italienne a mis en place depuis les années 80 jusqu'à aujourd'hui : de la célèbre scène iconoclaste, le *Teatro dei murati* ou la *super-icona*, au *Teatro infantile* en passant par las *Scuola*, sans oublier l'attention particulière accordée au spectateur, dans le but de créer une mythologie de la vision. Ce travail montre par ailleurs comment l'esthétique de la Societas s'accompagne d'une pédagogie de l'expérience qui, depuis une perspective critique, place son projet dans un contexte postspectaculaire.

### **Mots-Clés**

Societas, Le réel, Castellucci, Guidi, Théâtre

*Lanza el dado  
y ya se ha ido para hacer  
pero en un mundo en el que reina el lenguaje  
tendrá jamás la libertad  
hace falta saber si la tenemos, nosotros, los seres  
del verbo  
y a saber qué oye  
qué voces  
que no lo son  
pero que hablan del tiempo  
en el que el humano  
no era ni el uno  
ni el otro  
discriminados por el lenguaje.  
Él escucha  
ningún animal escucha así  
para nada  
el ruido que viene  
de lo más profundo del agua  
que no es una cosa  
puesto que él no es alguien.*

(Fernand Deligny, “Ese chico de ahí” (1975) en *Permitir, trazar, ver*)

*Iba con la esperanza de ver algo de la vida atada a sus fuentes y sus misterios por lazos que no tengo la oportunidad ni la fuerza de percibir a diario. Iba con la esperanza de entrever por un momento la belleza, la grandeza y la gravedad de mi humilde existencia cotidiana. Esperaba que me mostraran no sé qué presencia, qué poder o qué dios que vive conmigo en mi habitación. Esperaba no sé qué minutos que vi sin conocerlos en medio de mis más miserables horas; y la mayoría de las veces no descubrí más que a un hombre que me explicaba largamente porqué estaba celoso, porqué envenenaba o porqué mataba.*

(Maurice Maeterlinck, *Le Figaro*, 2 de abril de 1884)

*A mi abuela, porque sin ella saberlo fue la primera en hablarme de teatro.*



## Agradecimientos

Mis palabras de agradecimiento van dirigidas, en primer lugar, a mi director de tesis, Anxo Abuín, por su apoyo y confianza constantes y por escribir en un *post-it* amarillo, una mañana de febrero de hace ya seis años, el nombre de la Societàs Raffaello Sanzio.

Quiero dar las gracias a todo el grupo de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Santiago de Compostela, al Instituto de Investigación en Estudios Teatrales de la Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, así como al área de lengua y literatura romances de la Université de Strasbourg y, especialmente, a Isabelle Reck, quien me acogió y guió magníficamente durante esos meses de estancia. También un gracias con mayúsculas a todos y cada uno de los miembros del proyecto de investigación Performa, quienes hicieron de cada encuentro un espacio de aprendizaje y enriquecimiento mutuos.

A todo el excelente equipo que forma la Societàs y que me permitió zambullirme durante estos años en ese maravilloso archivo. Reservo un cálido “grazie” para Claudia Castellucci, por su tiempo y escucha; y por enseñarme a ver en la mediocridad la justa medida de las cosas.

A Arianna Sortino y Cleonice Fecit. Questa tesi appartiene anche a voi.

Mis últimas palabras de agradecimiento están reservadas para aquellos que me han acompañado en este viaje y que han estado siempre ahí, lanzándome un

salvavidas con cada una de sus palabras de ánimo: a Yoli, Berta, Aldo, Raúl, Gloria, Laura, Julio, Gerardo, Xalli, Connie, Cristina Lisetchi, Cristina Tamames y Cristina Lesmes.

A Michel, mi hermana, mi madre y mi padre, por ser mis firmes pilares, y porque solo vosotros sabéis lo que costó llegar a este punto y final.





## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	13
1. EL TEATRO ITALIANO EN EL SIGLO XXI .....	21
1.1. LA DÉCADA DE LOS MANIFIESTOS .....	25
1.2. POSVANGUARDIA, POSMODERNIDAD, PÓSTUMOS .....	29
1.3. EL TEATRO DEL NUEVO MILENIO .....	41
2. SOCIETAS .....	48
2.1. DE LA SOCIETÀ RAFFAELLO SANZIO A LA SOCIETAS .....	48
2.2. EN TORNO A LA COMPLEJIDAD .....	53
2.2. CLAVES ESTÉTICAS.....	56
2.2.1. Contra el teatro.....	65
2.2.1.1. La crisis de la representación.....	74
2.2.1.2. El teatro iconoclasta.....	83
2.2.2. <i>In principio era il mito</i> .....	92
2.2.2.1. Entre lo ritual y lo político.....	109
2.2.3. Neosimbolismo .....	113
2.2.4. Lo trágico como experiencia de los límites.....	126
2.2.5. Hacia una búsqueda de lo real .....	147
2.2.5.1. La transgresión del cuerpo como carga de lo incomunicable .....	153
2.2.5.2. De cómo tocar la imagen .....	165
3. ESPACIOS DE COCREACIÓN. EL ESPECTADOR EN LA SOCIETAS .....	189
3.1. DEL CONTEXTO ESPECTACULAR AL CONTEXTO POSTESPECTACULAR.....	194
3.2. DRAMATURGIAS DE LA MIRADA .....	212

3.2.1.	Perspectivas invertidas .....	214
4.	OTRAS FORMAS DE LO REAL: EL TRABAJO PEDAGÓGICO DE LA SOCIÉTAS .....	223
4.1.	DEL GIRO PERFORMATIVO AL GIRO SOCIAL EN LAS ARTES .....	226
4.2.	MÁS ALLÁ DEL TEATRO. LA <i>SCUOLA</i> COMO OBRA DE ARTE ...	233
4.2.1.	Coreografías del pensamiento .....	259
4.3.	TEATRO E INFANCIA .....	263
	CONCLUSIONES .....	289
	REFLEXIONES AL MARGEN. HACIA UNA ESTÉTICA DE LO INVISIBLE.....	297
	ILUSTRACIONES .....	304
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	307
	ANEXOS .....	344
	1. Entre la destrucción y la creación. Conversaciones con Claudia Castellucci.....	344

## Introducción

*cuando los cuerpos se arrastran por el vacío en derechura  
hacia abajo a causa de sus propios pesos en un momento  
indeterminado, por lo general, y en un lugar indeterminado  
empujan un poco fuera de su sitio, lo suficiente para poder  
afirmar que su movimiento ha cambiado. Y es que si no  
tuvieran por costumbre desviarse, todas las cosas hacia abajo  
como gotas de lluvia irían cayendo a través del hondo vacío, y  
no surgirían encuentros ni se producirían golpes entre los  
principios: de esta manera la naturaleza no produciría nada  
nunca.*

(Lucrecio, 2014: Libro II, vv. 216-224)

Todo inicio quizás adolece de complejidad, pues ya él debe contener en sí mismo los cimientos que sostienen la estructura y desde los cuales esta se erigirá. Sin embargo, los inicios no son orígenes, no son la fuente o causa de esa estructura, sino que son huella y simiente; son el rastro de un tiempo que fue y la semilla del tiempo que aún está por venir. Habitan un espacio fronterizo, limítrofe entre aquello que sabemos y aquello que desconocemos. Y ese espacio encierra un misterio.

### *Entre la destrucción y la creación*

El primer sintagma que encabeza el título de este trabajo, *Experiencias de lo real*, se sitúa como hipótesis de partida de esta tesis. Hablar de experiencia y arte implica inevitablemente hablar de experiencia estética. La experiencia estética es una forma más de experiencia y percepción del mundo, de ese mundo que el artista ha organizado para nosotros. Esta será siempre una experiencia concreta que difiere de nuestra experiencia de la realidad cotidiana, pero ¿de qué manera lo hace? Y, más concretamente, ¿en qué consiste nuestra experiencia contemporánea?

En *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (2011), Giorgio Agamben presenta las diferencias entre *tener* experiencia y *hacer* experiencia. El *hacer* experiencia es algo organizado, metódico, sistemático, que arroja luz a través de lo experimentado y que consigue establecer regularidades. *Tener* experiencia, sin embargo, es impredecible, inesperado e imprevisto, una aventura o un viaje – siempre y cuando no antepongamos en ese viaje el hecho de capturar la experiencia con nuestros teléfonos, antes de *tener* la experiencia –.

La modernidad y con ella el proyecto de la ciencia moderna ha convertido la experiencia particular, que únicamente puede *tenerse*, en una experiencia general, que sólo puede *hacerse*, es decir, ha transformado la praxis en teoría. Agamben, como Walter Benjamin años antes, reparó en “la pobreza de nuestra experiencia” contemporánea. Pero si el segundo la advierte como causa de la catástrofe de la Gran Guerra, de la que habría sido testigo, Agamben,

por su parte, señalaba que basta con contemplar “la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad (...) [donde] la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia” (2011 :8). Si en nuestras sociedades premodernas lo cotidiano se situaba como materia prima de la experiencia que cada generación transmitía a la siguiente, en nuestras sociedades modernas “esa incapacidad para traducirse en experiencia es lo que vuelve hoy insoportable – como nunca antes – la existencia cotidiana” (Agamben, 2011: 8-9). Esa pobreza de experiencia se sitúa en la incapacidad del individuo contemporáneo para *tener* experiencias y, por tanto, para narrar y transmitir o comunicar historias o fábulas entendiendo esta como el lugar en el que “las categorías boca cerrada/ boca abierta, lengua pura/infancia, hombre y naturaleza intercambian sus papeles antes de volver a encontrar cada uno su propio puesto en la historia” (Agamben, 2011: 91).

Sin embargo, la reflexión de Agamben no implica una ausencia de experiencias, sino que paradójicamente estas “se efectúan fuera del hombre. Y curiosamente el hombre se queda contemplándolas con alivio (...). La mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos” (2011:10). Se ha producido una expropiación de la experiencia fuera del individuo contemporáneo o, si se prefiere, una privatización de la experiencia como lugar de un padecer – o sufrir, diría Agamben –, “que excluye toda posibilidad de prever; es decir, de conocer algo con certeza” (2011: 156). La experiencia del mundo no se vive a través de la praxis, sino a través de un conocimiento teórico de los hechos que componen ese mundo. De esta manera, el individuo contemporáneo se aleja de cualquier posibilidad

de ser transformado por las cosas. El arte y, concretamente, el teatro que aquí quiero analizar se pregunta cómo es posible esa transformación.

Estas reflexiones atravesarán el cuerpo de este estudio a través de una serie de preguntas: ¿Qué tipo de experiencia estética busca la Societas Raffaello Sanzio y cuáles han sido las herramientas de investigación que han afrontado a lo largo de estos años en aras de alcanzar esta experiencia? ¿Dónde se sitúa nuestra mirada como espectadores en su trabajo artístico? ¿Qué lugar ocupamos?

### *Alquimia*

Para dar respuesta a estas cuestiones, durante estos años de trabajo me han acompañado cuadernos en los que se reunían notas, ideas, preguntas y lecturas de carácter heterogéneo. Se convirtieron en un material caótico que al releer una y otra vez parecían estar poseídas por fuerzas de atracción, de magnetismo, entre una nota y otra. Las diferentes lecturas, que recorren este estudio y que dialogan entre sí, tienen como propósito la edificación de un discurso que bebe del campo de la teoría de la literatura, la sociología, la filosofía, la antropología, la historia del arte y, por supuesto, los estudios performativos. De este modo, conceptos como performatividad (Richard Schechner, 2002; Erika Fischer-Lichte, 2011), posdramático (Hans-Thies Lehmann, 2013), postespectacular (André Eiermann, 2012), giro social (Claire Bishop, 2012) y arte relacional (Nicolas Bourriaud, 2008) me servirán de herramientas metodológicas para la creación de un discurso compacto y sólido.

Entre los objetivos generales que recorren este trabajo de tesis cabe señalar los siguientes: (1) analizar la importancia que el giro performativo ha tenido en las diferentes prácticas artísticas de la Societàs Raffaello Sanzio de tal manera que ha moldeado sus formas de expresión y su lenguaje artístico a lo largo de estas últimas cuatro décadas; (2) ver de qué manera estas nuevas formas de expresión se sitúan en el contexto teatral italiano desde la segunda mitad del siglo pasado hasta la actualidad; (3) realizar un estudio de la figura del espectador en el trabajo de la compañía con el objetivo de analizar el lugar que ocupa tanto en su trabajo teatral como en la labor pedagógica. De estos objetivos generales he querido extraer, asimismo, una serie de objetivos específicos que coinciden con los diferentes capítulos en los que la tesis se estructura.

De tal modo que el primer capítulo, *El teatro italiano en el siglo XXI*, pretende contextualizar el teatro de la Societàs dentro del contexto italiano y, asimismo, realizar un recorrido por la escena teatral desde la década de los años sesenta hasta nuestros días, con el propósito de establecer una serie de características que en su mayoría coinciden con las experimentadas fuera de las fronteras italianas dentro del contexto occidental.

El segundo capítulo, que lleva por título el nombre de la compañía, describe las claves estéticas de su trabajo a través del análisis de un corpus estrictamente teatral, que se remonta desde sus inicios en los años ochenta hasta la pieza *Democracy in America*, de 2017. Este análisis también muestra las diferentes etapas que la compañía experimenta, – en un primer momento, juntos y, a partir de 2004, por separado – en la búsqueda de lenguajes radicalmente

adecuados a las necesidades comunicativas o expresivas del momento. Sin embargo, no pretendo realizar una historiografía de la trayectoria teatral del grupo – si algo de ello resultase sería fruto inevitable de nuestra percepción lineal del tiempo –, sino una cartografía de un pensamiento, de una reflexión teórica y práctica que a lo largo de todos estos años ha indagado en diferentes estrategias de representación, pasando desde el trabajo con el mito y la tragedia hasta la concepción del cuerpo del actor o la construcción de la imagen. Como veremos, estas transformaciones son fruto de lo que se ha venido a denominar “crisis de la representación”, – que ya anunciaron las vanguardias de principios del siglo pasado –, en aras de alcanzar otras formas de situarnos frente o entre la realidad de las cosas.

*Espacios de cocreación. El espectador en la Societàs* es el título del tercer capítulo, en el que establezco un análisis del nuevo paradigma del espectador en relación con el teatro de Romeo Castellucci y la compañía Societàs Raffaello Sanzio. Este nuevo paradigma puede leerse como fruto de una serie de transformaciones dentro de la escena teatral contemporánea y, de manera más extensa, en las nuevas formas de producción artística.

El último de los capítulos, *Otras formas de lo real: el trabajo pedagógico de la Societàs*, se convierte en un punto de inflexión en este análisis y, además, en el desarrollo artístico de la compañía. Paralelamente a su producción artística, el grupo desenvuelve una intensa labor pedagógica a través de talleres, seminarios, residencias, con el objetivo de crear espacios de encuentro intelectual y artístico. A lo largo de este capítulo trazaré una genealogía desde el conocido giro performativo (Fischer-Lichte, 2011) hasta



llegar al giro social de los años noventa (Claire Bishop, 2012; Nicolas Bourriaud, 2008). Ambos ponen de manifiesto la transformación de un lenguaje en el que el carácter de acontecimiento y la redefinición del aspecto relacional entre aquellos que forman parte del hecho teatral han derivado en *formas de hacer* absolutamente inéditas. Este marco teórico me ayudará a contextualizar el trabajo de Claudia Castellucci y Chiara Guidi, cuya práctica artística se sitúa en un “campo expandido” entre el arte y la pedagogía – y que en este estudio denomino “pedagogías performativas” –. La obra ya no queda aislada en su *aura*, sino que esta última se ha desplazado hacia su público y el contexto relacional en el que se desarrolla. La pieza de arte habría dejado de ser un objeto acabado, para presentarse como algo que está constantemente haciéndose. Por tanto, la figura del espectador se ha convertido más que nunca en horizonte desde el cual seguir pensando la esfera relacional. La segunda parte de esta tesis también supone la reivindicación y la visibilidad de una práctica artística que tradicionalmente ha quedado relegada al ámbito de lo accesorio y privado, y a la que los estudios teatrales aún no han dedicado el espacio serio y riguroso que se merece, destinándola a menudo a lo periférico y marginal.

### *Líneas de fuga*

Antes de acabar esta introducción, me gustaría detenerme en el segundo sintagma del título de esta tesis, *La trayectoria teatral de la Societàs*, y, más específicamente, en la reflexión en torno al concepto de trayectoria y en cómo la concibo en relación con el estudio de la compañía. En cinemática, la trayectoria se describe como el lugar geométrico de las sucesivas posiciones por las que un cuerpo pasa en su movimiento. Y esta trayectoria

siempre dependerá del punto de vista desde el que se describe ese movimiento, es decir, del lugar desde el que el espectador observa. En el primer volumen de *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau define la trayectoria como un movimiento resultante de la proyección sobre un plano y, por lo tanto, de una reconsideración de todos sus elementos: “Es una *transcripción*. Una grafía (que el ojo puede dominar) sustituyó a una operación; una línea reversible (legible en los dos sentidos), a una serie temporalmente irreversible; una huella, a unos actos” (2000: 41). A pesar de que no sea posible capturar una imagen final de la trayectoria de la Societas, puesto que su movimiento aún está activo y en continua redefinición, sí se revela como posible la captura de una instantánea que corrige lo existente a partir de su condición de cuerpo vivo y pulsante. De esta manera, mi objetivo con este trabajo es el de realizar esa *transcripción*, mi propia transcripción; mostrar la grafía, la línea reversible y la huella de una operación irreversible y de unos actos aún en movimiento.



## 1. El teatro italiano en el siglo XXI

En *Epopea della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992–1999* (2001), un libro clave dentro de la teatrología de la Società Raffaello Sanzio, Romeo Castellucci afirma que su teatro no puede catalogarse como fruto de un nuevo movimiento de vanguardia ni como resultado de una corriente como las que vieron la luz a principios del siglo pasado. De hecho, las palabras de Castellucci muestran un cierto sabor posmoderno a la hora de encuadrar su trabajo: “Non c’è nessuna guardia: la battaglia è già stata combattuta. Non c’è nessuna avanguardia, perché non c’è più direzione” (2001: 222). La afirmación de Castellucci entronca con la reflexión del teórico alemán Hans-Thies Lehmann, quien, por su parte, cree necesario establecer un análisis serio de estas prácticas teatrales al margen de su continuidad o discontinuidad histórica: “*Vanguardia* es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente. Tanto si se enaltece la vanguardia como si se atestigua su fracaso profundo, la visión a partir de finales del siglo XX hasta ahora debe concebir el teatro de otro modo” (2013: 48).

Situar el teatro de la Raffaello Sanzio dentro de los parámetros del estudio y de la crítica del teatro italiano de la segunda mitad del siglo pasado y principios del presente puede resultar una tarea complicada. Sobre todo, si tenemos en cuenta la vasta y prolija producción crítica que los estudios teatrales en Italia han experimentado en las últimas

décadas, junto a la diversidad de etiquetas y clasificaciones de las nuevas estrategias teatrales. Si de etiquetas se trata, quizá aquella de “Nuovo Teatro”, que Giuseppe Bartolucci acuñó durante los años sesenta y que posteriormente Franco Quadri propuso a finales de los años ochenta, sea la que ha calado más hondo dentro de los estudios teatrales para describir ese tipo de escena que impulsa un cambio respecto al teatro tradicional.<sup>1</sup> Este “Nuovo teatro” comenzaría sus andaduras con las vanguardias históricas de principios del siglo XX, pero experimentará un impulso mayor en Italia y asimismo en el resto de Europa a partir de la década de los años sesenta con el nacimiento del *performace art*. No obstante, pasada la resaca posmoderna y adentrados más allá de los albores del presente siglo, posiblemente el adjetivo “nuovo” ya no sea tan “nuevo”. Parece remitirnos insistentemente al carácter de “originalidad” de la obra; característica, no olvidemos, fundamental en un mundo que ve en la renovación incesante la única posibilidad de desarrollarse de manera competitiva. Concebir lo nuevo desde estos presupuestos tiene como reacción dar valor a la obra de arte por su “novedad”, y cuanto menos por su posible “necesidad”. El imperativo “renovarse o morir”,

---

<sup>1</sup> Más que “vanguardia”, “posvanguardia”, “neovanguardia”, “nueva espectacularidad”, “teatro experimental” y un largo etcétera, en un artículo titulado, “Avanguardia? Nuovo Teatro”, Franco Quadri (1987) propone el uso de esta etiqueta gracias a su “clasicismo” y a su aceptación y arraigo dentro de la crítica internacional. Igualmente, en esos mismos años, Marco de Marinis (1987) publicó *Il nuovo teatro: 1947-1970*, donde aborda el estudio de la emancipación de la escena teatral respecto al texto dramático. También destaca la publicación un año después de *Il Nuovo Teatro italiano 1975-1988*, de Oliviero Ponte di Pino (1988). Años más tarde, Valentina Valentini edita *Nuovo Teatro made in Italy (1963-2013)* (2015), asumiendo la misma etiqueta para analizar este tipo de fenómeno escénico y con el propósito de generar cierta continuidad en el análisis a pesar de las posibles intermitencias del mismo: “Accogliamo questa proposta di continuità, che storicizza la tradizione del nuovo e la riconosce come un fenomeno che, pur con le sue discontinuità, ha una persistenza” (2015: 17).

que el capitalismo más feroz nos impone, se esconde tras el adjetivo “nuevo”. Ante esta disyuntiva, Viviana Gravano (2016) propone los términos “actual” y “contemporáneo”, en línea con el pensamiento de Walter Benjamin y Giorgio Agamben, respectivamente:

Occorre, a mio modo di vedere, (...) recuperare due categorie che dopo gli anni Novanta stanno ridiscutendo l'idea di “nuovo”: l'attuale Benjaminiano e il contemporaneo di Agamben. L'attuale Benjaminiano non ha scadenza, insiste sull'idea che ciascuna cosa è sempre intempestiva davanti al suo tempo, perché non è altro che una folgorante ritornanza di un passato che non si ripete, ma come un fantasma appare e si ridisegna nell'istante della sua epifania (2016: 330).<sup>2</sup>

Y continúa

Non è dunque la novità che determina il valore de una certa produzione artistica ma la contemporaneità al suo osservatore/fruttore. Vorrei insomma rivendicare la necessaria possibilità di porsi come contemporanei davanti a una data materia, e non a considerare quella materia come tale (2016: 331).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “Es necesario, en mi opinión, (...) cubrir dos categorías que después de la década de 1990 están redefiniendo la idea de ‘nuevo’: el *actual* Benjaminiano y el *contemporáneo* de Agamben. El actual Benjaminiano no tiene caducidad, insiste en la idea de que cada cosa siempre es prematura delante de su tiempo, porque no es más que un deslumbrante retorno de un pasado que no se repite, sino que, como un fantasma, aparece y se vuelve a dibujar en el instante de su epifanía.” Aquí como en todos los lugares donde no se mencione explícitamente, la traducción es mía.

<sup>3</sup> “Por lo tanto, no es la novedad lo que determina el valor de una determinada producción artística, sino la contemporaneidad de su observador / usuario. En resumen, me gustaría reclamar la posibilidad necesaria de actuar como contemporáneos ante una materia determinada, y no considerar esa materia como tal.”

Pensar el teatro del siglo XXI desde su “actualidad” y “contemporaneidad” nos aleja de una concepción del mismo desde los parámetros de su posible “novedad” u “originalidad”. Es la “contemporaneidad” a su lector o espectador la que otorga el valor a la obra y, por tanto, su existencia no requiere de una justificación, sino que esta existe o no en el momento de su transformación natural e incesante a través de las lecturas que se le dan. Posiblemente, este sea el objetivo de cualquier ejercicio crítico y de interpretación que tan bien supo describir Giorgio Agamben:

La domanda, che vorrei iscrivere sulla soglia di questo seminario, è: “di chi e di che cosa siamo contemporanei? E, innanzitutto, che cosa significa essere contemporanei?” Nel corso del seminario ci capiterà di leggere testi i cui autori distano da noi molti secoli e altri più recenti o recentissimi: ma, in ogni caso, essenziale è che dovremo riuscire a essere in qualche modo contemporanei di questi testi. Il “tempo” del nostro seminario è la contemporaneità, esso esige di essere contemporaneo dei testi e degli autori che esamina. Tanto il suo rango che il suo esito si misureranno dalla sua – dalla nostra – capacità di essere all’altezza di questa esigenza (Agamben, 2006: 4).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “La pregunta que me gustaría plantear en el umbral de este seminario es: ¿de quién y qué somos contemporáneos? Y, antes que nada, ¿qué significa ser contemporáneo? Durante el seminario leeremos textos cuyos autores están lejos de nosotros muchos siglos y otros más recientes o muy recientes: pero, en cualquier caso, es esencial que consigamos ser contemporáneos de alguna manera de estos textos. El ‘tiempo’ de nuestro seminario es la contemporaneidad, y ello exige ser contemporáneo con los textos y autores que examina. Tanto su nivel como su resultado se medirán por su – nuestra – capacidad de cumplir con esta exigencia”

Más allá de etiquetas o nomenclaturas, cuya pretensión es la de unificar una serie de características comunes a una determinada “tendencia”, realizar una cartografía de la historia de las artes escénicas en Italia no puede quedar exenta de una rica diversidad de movimientos que hacen del fenómeno algo intermitente a la par que continuo.

### **1.1. La década de los manifiestos**

Los años sesenta en Italia como para el resto de Europa suponen una época de grandes cambios y transformaciones a nivel social, político y cultural. Son los años de las revueltas estudiantiles del 68 en Francia, que se extenderán por el resto de Europa y llegarán al contexto italiano, germinando en una posible utopía de revolución. Durante estos años Italia experimenta una rica y efervescente producción cultural y literaria a través del conocido como Grupo del 63 – también llamada la neovanguardia literaria –, formado por poetas, críticos y escritores como Umberto Eco, Nanni Balestrini o Edoardo Sanguineti.<sup>5</sup> El “boom económico” de los sesenta, gracias al desarrollo de la industrialización que se abrirá al campo cultural, impone asimismo un nuevo tipo de producción cultural determinado por los medios de comunicación de masas y, concretamente, por la televisión. Tras la crisis del 68, intelectuales y artistas buscaron nuevos modelos de

---

<sup>5</sup> Para una aproximación a la obra del grupo del 63, véase Paolo Chirumbolo, Mario Moroni, Luca Somigli (2010) *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, pp 3-18. También resulta de especial interés el monográfico de Renato Barilli (2007) *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*.

producción cultural alternativos a los de los medios de masas.

Si dirigimos nuestra atención al ámbito teatral, aunque a finales de los años cincuenta encontramos ya algunos casos de experimentación con el texto dramático con autores como Carmelo Bene<sup>6</sup>, Carlo Quartucci, Giuliano Scabia, Claudio Remondi, Giancarlo Celli y Mario Ricci<sup>7</sup>, el teatro era todavía literatura dramática que miraba hacia autores europeos como Sartre, Ionesco y Genet, y hacia el nuevo realismo inglés de Harold Pinter, John Osborne, Arnold Wesker y John Arden, más que al teatro del absurdo de Beckett. No será hasta bien adentrados en la década de los sesenta y concretamente gracias a las reflexiones del Grupo del 63 en torno a las relaciones entre teatro y literatura, cuando encontremos una firme defensa de la figura del director teatral como autor de teatro y una declaración madura sobre el nuevo paradigma de la escritura escénica. A esta época se corresponden algunas de las piezas clave del teatro de Dario Fo como *Mistero Buffo* (1969) y *Morte accidentale di un anarchico* (1970), piezas significativas en las que Fo investiga sobre cuestiones relacionadas con la oralidad y la improvisación. La crítica italiana establece el Congreso de Ivea de 1967 como fecha clave para el “Nuovo teatro”. Celebrado entre el 9 y el 12

---

<sup>6</sup> La figura de Carmelo Bene ha suscitado gran interés fuera de las fronteras italianas no solo por el cariz experimental de su trabajo, sino también por la lectura que el filósofo francés Gilles Deleuze realizó de este a través de textos emblemáticos como “Un manifiesto menos”, de 1979, que aparece en Carmelo Bene y Gilles Deleuze (2003) *Superposiciones*. En él, Deleuze define el trabajo de Bene como un proceso de “minoración” del texto dramático. Bene cortaba los textos dramáticos y añadía o superponía otros, ya que entendía el texto original como un material que el actor debía reescribir en la escena como un autor.

<sup>7</sup> Véase Daniela Visone (2010) *La nascita del nuovo teatro in Italia, 1959-1967*.



de junio, se constituyó como un encuentro entre artistas y críticos de teatro para edificar las bases de una escena que estaba ya empezando a germinar a través del trabajo de Bene, la influencia de otros grupos extranjeros en Italia como el Living Theatre, o directores teatrales, renovadores de la escena en Europa, como Peter Brook, Jerzy Grotowski o Tadeusz Kantor. En palabras de Oliviero Ponte di Pino, el congreso “fu piuttosto un’occasione d’incontro e visibilità per un’area marginale, ma ampia e vivace” (2013: 145). El manifiesto, titulado “Elementi di discussione per un convegno sul Nuovo Teatro” y firmado por críticos como Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini y Franco Quadri – presentado, asimismo, durante aquellas jornadas de reflexión –, sienta los cimientos de un nuevo tipo de vocabulario y léxico adaptado al nuevo fenómeno teatral (teatro laboratorio, espacio escénico, espacio sonoro, teatro colectivo, etc.), como a su vez presenta un análisis de los mecanismos de producción artística y aboca por la instauración de un nuevo público, a través de otro tipo de estructuras organizativas que se sitúen como alternativas a los así llamados Teatri Stabili.<sup>8</sup> De esta forma, la década siguiente asistió al nacimiento de una gran cantidad de

---

<sup>8</sup> Véase “Elementi di discussione per un convegno sul Nuovo Teatro” en Giuseppe Bartolucci (2007) *Testi critici 1964-1987*, p. 119. Gabriella Giannachi y Nick Kaye (2002) en *Staging Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970*, pp.15-31, analizan esta fecha como momento clave en la definición de manera colectiva del nuevo movimiento teatral que, sin embargo, prefieren denominar como “the theatrical avant-garde”. Giannachi y Kaye incluyen dentro del catálogo de artistas que forman parte de la “vanguardia teatral” de los años sesenta a Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi o Memé Perlini. Por su parte, Marco de Marinis (1987) en *Il nuovo teatro: 1947-1970* señala una especial influencia del arte experimental norteamericano en el teatro de aquellos años en Italia. Concretamente, hace referencia al trabajo de John Cage y sitúa esta figura como nexo entre el “Nuovo teatro” y las vanguardias históricas del futurismo, dadaísmo y surrealismo; así como la influencia de los textos de Antonin Artaud (1987: 17).

circuitos teatrales alternativos a aquellos institucionales como el célebre “Terzo teatro”, cuyo referente se situó en el Odin Teatret, de Eugenio Barba, fundado, no obstante, en Dinamarca.<sup>9</sup> Junto al manifiesto del congreso de Ivea, otro manifiesto que obtuvo una repercusión inmediata fue “Arte povera”, de Germano Celant, editado en 1967 en Génova – un año antes de la publicación del célebre ensayo *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski –.<sup>10</sup> En él Celant describe un nuevo campo artístico que se mueve entre las artes plásticas y el teatro, y cuyo objetivo está en “ridurre ai minimi termini, nell’impoverire i segni, per ridurli ai loro archetipi” (Celant, 1967: 14). En aras de huir de cualquier intento de mercantilización de la obra de arte, esta deja de concebirse como objeto artístico y el foco de atención se desplaza hacia una interesantísima reflexión estética en torno a su materialidad y a los procesos de fabricación de la misma. El manifiesto de Celant fue interpretado desde la escena como la ruptura del artificio teatral en confrontación con lo real. Años antes, en 1959 el sociólogo canadiense-estadounidense Erving Goffman publicaría *The Presentation of Self in Everyday Life*, un texto en el que Goffman aplica el teatro como modelo para entender la vida social y en el que el individuo se concibe como actor y

---

<sup>9</sup> Eugenio Barba definía el *Terzo Teatro* como aquel que “vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti” (1996: 165).

<sup>10</sup> Aparte de estos dos manifiestos, la década de los sesenta asistirá a la redacción de otros como el de Pier Paolo Pasolini, publicado en *Nuovi Argomenti*, enero-marzo de 1968; “Nel ventre del teatro”, de Giovanni Testori, publicado en *Paragone*, n°219, junio de 1968; y fuera de las fronteras italianas, *Six Axioms for an Environmental theatre*, de Richard Schechner. El manifiesto se convierte durante esta década – como también lo hizo a principios de siglo con las vanguardias históricas – en género literario e instrumento de cambio artístico y social.

dramaturgo de su propia obra/vida cotidiana, de tal manera que se adentra en una política de la experiencia. El teatro-mundo será el modelo de trabajo de Judith Malina y Julian Beck con el Living Theatre, cuya influencia en la escena italiana de los años setenta, y como bien señala Valentina Valentini (2015), dio alimento a un tipo de teatro que privilegiaba la acción (presentación) sobre la representación y que se extendió más allá de los espacios teatrales convencionales. Serán los primeros años en los que el teatro irá fuera del teatro. Entre los grupos o creadores que operaban en contextos no teatrales durante los años setenta destacan Loredana Perissinotto e Asamblea Teatro, Remo Rostagno, Auro Franzoni, Guiliano Scabia, Franco Passatore, Ricardo Dalisi, Collettivo Giocosfera, Spaziozero, Teatro Gioco Vita, entre otros.

## **1.2. Posvanguardia, posmodernidad, póstumos**

Hacia finales de los años setenta, en pleno apogeo de los cambios que experimenta la escena teatral, Giuseppe Bartolucci declara el nacimiento de la posvanguardia.<sup>11</sup> En aquel momento Bartolucci incluía en su nómina de compañías a Carrozone, Simone Carella y Gaia Scienza. Para Gabriella Giannachi y Nick Kaye (2002) el elenco se amplía a otras compañías que comienzan a hacer teatro a principios de los años ochenta como la Societàs Raffaello Sanzio o Mario Martone con Falso Movimento.

---

<sup>11</sup> Véanse Bartolucci (1978) "The Post-Avant-Garde", pp. 103-107 y (1983) *Teatro italiano: postavanguardia/ Italian Theatre: Post-avant-garde*.

El teatro de los años sesenta y principios de los setenta proporcionó las bases de los principales aspectos característicos de la posvanguardia (Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 31), haciendo evidente la conexión entre ambas a partir de influencias específicas como el teatro de Carmelo Bene. Sin embargo, mientras la vanguardia de los sesenta confrontó de una manera transgresora la obra clásica moderna con las nuevas prácticas teatrales con el objetivo de desestructurar el canon dramático tradicional, la posvanguardia “found its early points of departure in a contamination of the very terms of the theatrical event itself” (Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 32), comenzando esta “contaminación” a través de una reducción o minimización del evento teatral. Fueron los inicios de lo que Giuseppe Bartolucci y Lorenzo Mango (1980) denominaron la “etapa analítica” del teatro de posvanguardia.<sup>12</sup> Por otro lado, para Valentina Valentini (2015), la posvanguardia se caracterizó por un rechazo del “espectáculo-producto”, lo que conllevaba asimismo un rechazo hacia los aparatos productores y organizativos convencionales, junto a una negación de la diada actor/personaje.<sup>13</sup> El teatro de posvanguardia en Italia propuso “studi, prove, niente di compiuto, oggetti che cambiano a seconda dello spazio che occupano” (2015: 76-77) de tal manera que se privilegiaba el carácter performativo de la pieza.

La posvanguardia teatral coincide asimismo con la crisis de la modernidad y la instauración del pensamiento posmoderno. Conceptos como dialéctica, conflicto,

---

<sup>12</sup> A este respecto, cabe destacar el “Teatro del silenzio”, de Federico Tiezzi con Magazzi Criminali, o el “Teatro zero”, de Mario Martone. Véase Giuseppe Bartolucci y Lorenzo Mango (1980) *Per un teatro analitico esistenziale*.

<sup>13</sup> Véase E. Fuchs (1996) *The Death Of Characters: Perspectives On Theatre After Modernism*.

antagonismo, utopía, revolución y subversión, que funcionaron como aparato conceptual para las vanguardias de los años sesenta, fueron archivados y reemplazados por catástrofe, ironía, fin de la historia y el progreso, irracionalidad, disolución de los pares sujeto y objeto, nomadismo, pérdida de centro o simulacro. Términos, todos ellos, destinados a formar parte del repertorio conceptual artístico de aquellos años. El arte se coloca frente a una nueva estética para la que “il sentimento della fine, vissuto come lutto non risarcibile e provocato dalla sconfitta delle rivoluzioni, trovava nel pensiero posmoderno una sorta di risignificazione e inversione di senso” (Valentini, 2015: 90).<sup>14</sup>

Entre los grupos teatrales cuyos trabajos destacan por aproximarse a una estética posmoderna podemos destacar la segunda etapa de Magazzini Criminali<sup>15</sup>, quienes

---

<sup>14</sup> Aunque Gabriella Giannachi y Nick Kaye (2002) mantienen la denominación de *post-avant-garde*, que en 1976 acuñó el crítico italiano G. Bartolucci, este, sin embargo, años más tarde introdujo el vocablo *nuova spettacolarità* para referirse a la escena de carácter posmoderno. A este respecto, podemos destacar el congreso *Paessaggio Metropolitano*, celebrado en Roma en 1981, donde se reunieron grupos teatrales, estudiosos y críticos de diferentes disciplinas ante la presencia de dos de los principales representantes de las teorías sobre la posmodernidad como François Lyotard y Jean Baudrillard. Fruto de ese encuentro es el monográfico *Paessaggio Metropolitano*, editado por Giuseppe Bartolucci, Marcello Fabbri, Mario Pisani y Giulio Spinucci. En palabras del crítico italiano: “Dove va l’avanguardia: in un certo senso va verso la sua fine, verso il suo tramonto. In un altro senso va verso la sua ridefinizione, va verso la sua rifondazione” (2007: 244). Véase también Renata Molari (1998) “Terza ondata” en *Alla ricerca di un altro sguardo*, p. 7. Un estudio también destacado en torno a las relaciones entre teatro y posmodernismo en Italia es F. Pitrolo (2014) *What was before isn’t Anymore: Image, Theatre and the Italian New Spectacularity 1978-1984*.

<sup>15</sup> La compañía, que en un primer momento se hace llamar Carrozzone, después Magazzini Criminali y finalmente Magazzini, nace en 1972 a manos de Federico Tiezzi, Sandro Lombardi y Marion D’Amburgo. Sus cambios de nombre son paralelos a una serie de transformaciones que se extienden a la

privilegiaban lugares de reunión de masas como los estadios de fútbol (*Verso lo zero*, 1980) o el uso de la ciencia ficción, que sirvió de material para crear atmósferas e imágenes completamente descontextualizadas (*Crollo nervoso*, 1980). Durante este periodo, experimentaron con una mezcla de medios y géneros como el cine, la televisión, la publicidad, los deportes, los cómics, la música, la fantasía en sus diferentes formatos: conciertos en directo (*Last concert palaroid*, de 1976 en Roma o *Zone Calde*, de 1981 en Boloña); producción de discos con el nombre Magazzini Criminali Music: *Crollo nervoso*, 1980; *Notte senza fine*

---

escena teatral. Durante el periodo Carrozzone, el grupo, influenciado por el Living Theatre, con espectáculos como *La donna stanca incontra il sole* (1972), representado en una galería de arte, se adentra en la búsqueda de nuevos espacios alternativos a aquellos convencionales. Con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976) comienza a explorar nuevas formas de aproximación a la escena orientadas a un “grado zero” (véase Giuseppe Bartolucci y Lorenzo Mango (1980) *Per un teatro analitico esistenziale*) de la teatralidad a través de la deconstrucción del lenguaje escénico tradicional. El cambio de nombre a Magazini Criminali en 1979 supone un viraje hacia la estética posmoderna en sus escenificaciones; indica la voluntad del grupo de convertirse en unos “grandes almacenes”, creadores de espectáculos, instalaciones, performances, conciertos, revistas, videoclips y discos musicales. *Punto di rottura* (1979) o *Crollo nervoso* (1980) entran dentro de esta nueva tendencia que Giuseppe Bartolucci (2007) denominó “Nuova spettacolarità”, dedicada a los lenguajes de la posmodernidad, gracias a los cuales los paisajes urbanos, el pop y los nuevos lenguajes del videoarte irrumpen en el horizonte teatral y se convierten en el emblema de esta nueva estética. A finales de los años ochenta, tras la celebración del congreso *Le forze in campo* (véase AA.VV. (1987) *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno di Modena*), la compañía – que ya habría eliminado el adjetivo Criminali – abre un nuevo ciclo orientado hacia lo que Federico Tiezzi denominó como “teatro di poesia”, mostrando el deseo de abrirse a una nueva fase de trabajo, dirigida a la búsqueda de una escritura escénica capaz de actuar como un equivalente visual de la poesía y sus métodos de construcción. Los primeros espectáculos de este ciclo son inaugurados por la trilogía *Perdita di Memoria*, *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane e Vita immaginaria di Paolo Uccello*. En el año 2000, el grupo cambió su nombre nuevamente por Compagnia Lombardi-Tiezzi. Desde entonces combinan la producción de espectáculos con la de lecturas poéticas, situando la palabra poética, a menudo acompañada de música, en el centro de la escena.

(1983), cuyo principal interés era la música de ambiente y la apropiación de piezas musicales ya existentes; publican una revista que toma el nombre del grupo: *Il Carrozone*, con el primer número, después *Magazzini Criminali*, que sirvió como estrategia de comunicación del grupo. El trabajo de compañías como Magazzini ponía de manifiesto las relaciones entre el arte y la cultura de masas que la nueva estética posmoderna representaba y que tan bien ha sabido explicar Bonnie Marranca (1998):

What we have been witnessing is the gradual transformation of the media and popular culture, which has absorbed non-traditional artists and their ideas into the entertainment business, television, advertising, and film. Likewise, entertainment has long begun to take the place of art, confusing the terms of audience engagement. If previously the downtown arts community functioned as a subculture, opposed to the exigencies of the marketplace and populist demands, and reveling in its own intellectual rigor, advanced forms, and vocabularies, by now many of the terms of contention have become irrelevant for younger generations. In the last two decades especially, many artists and audiences have turned toward more activist goals; and, at the opposite pole, “accessible” became the keyword (1998: 7-8).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> “Lo que hemos presenciado es la transformación gradual de los medios y la cultura popular, que ha absorbido a los artistas no tradicionales y sus ideas en el negocio del entretenimiento, la televisión, la publicidad y el cine. Del mismo modo, el entretenimiento ha comenzado a tomar el lugar del arte durante mucho tiempo, confundiendo los términos de la participación del público. Si anteriormente la comunidad artística funcionaba como una subcultura, opuesta a las exigencias del mercado y las demandas populistas, y se deleitaba con su propio rigor intelectual, sus formas avanzadas y su vocabulario, ahora muchos de los términos de contención se han vuelto irrelevantes para las generaciones más jóvenes. Especialmente en las últimas dos décadas, muchos artistas se han volcado hacia objetivos más activistas; y, en el polo opuesto, lo ‘accesible’ se convirtió en la palabra clave.”

Sin embargo, para críticos como Gabriella Giannachi y Nick Kaye (2002) la posvanguardia italiana de finales del siglo pasado mantuvo una distancia respecto a la estética posmoderna con el objetivo de re-significar la escena y encontrar sus propias referencias históricas y culturales. De tal forma que el teatro de posvanguardia se alejó de la ya tradicional apropiación cultural de la escena posmoderna, que se dirige a una sociedad de masas, y propondrá nuevas formas de apropiación: “the post-avant-garde departs from a characteristically post-modern play with subversion and ironic appropriation to implicate its own practices culturally and historically in an ‘unveilling’ of meanings and references” (2002: 34).

Otra fecha clave para la historia de la crítica del “Nuovo teatro” en Italia fue el congreso *Le forze in campo*, celebrado en Módena en 1986, donde la mayor parte de los participantes convino necesario que el teatro superase la estética posmoderna de lo espectacular en relación con los medios de comunicación de masas para asumir una serie de nuevas estrategias.<sup>17</sup> Estas nuevas estrategias estarían orientadas a concebir el espectáculo como una obra que aspira a la integridad sin perder la “memoria” de la fragmentación que la posmodernidad nos habría enseñado, y capaz de recuperar el arte de contar a través de nuevas formas narrativas. Todos los allí presentes estaban de acuerdo en declarar agotados tanto la dimensión analítica

---

<sup>17</sup> A este punto, resulta especialmente significativo para este estudio enumerar los asistentes al Congreso: Franco Quadri, Paolo Ruffini, Oliviero Ponte di Pino, Mario Martone, Barberio Corsetti, Federico Tiezzi, Claudia Castellucci o Cesare Ronconi. Todos ellos coincidían en resaltar la vivencia de un momento de transición dentro de las artes escénicas tan significativo como para proclamar nuevas perspectivas tanto pragmáticas como estéticas. Véase AA.VV. (1987) *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno di Modena*.



del “Nuovo Teatro” (Giuseppe Bartolucci y Lorenzo Mango, 1980) como la espectacularidad posmoderna. Y que, por lo tanto, era necesario enfrentarse a la complejidad de la escritura escénica, incluidos el texto literario y el trabajo con el actor. Para ello, la nueva dramaturgia escénica se adentra en el estudio de la infancia del lenguaje y hace uso de la onomatopeya, del sonido de animales, y de todo un repertorio sonoro-textual-fónico de la representación infantil del mundo (Valentini, 2015: 101). De esta manera, la posvanguardia no rechaza la tradición, sino que quiere (re)apropiarse de ella a través de una resignificación. La nueva dramaturgia regresa al texto “clásico” a través de otros formatos narrativos que harán de él una huella casi imperceptible, pero, a su vez, lugar de partida y experimentación:

It is in this context, too, that the post-avant-garde returns, in the course of its development, to re-approach ‘classical’ texts (...) It is finally in this combination of radical formal experimentation and engagement with the historical and cultural legacies in which it acts that the post-avant-garde’s character is defined (Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 34-35).<sup>18</sup>

Espectáculos de mediados y finales de los años ochenta como *Ganet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'autore giovane* (1985), *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985), de Magazzini; *Il labro d'anime* (1985), de Giorgio Barberio

---

<sup>18</sup> “Es también en este contexto, en el transcurso de su desarrollo, que la posvanguardia regresa para abordar de nuevo los textos ‘clásicos’ (...) Finalmente es en esta combinación de experimentación radical de las formas y compromiso con lo histórico y el legado cultural que se define el carácter de la posvanguardia.”

Corsetti<sup>19</sup>; o *Lo spazio della quiete* (1984), *Le radici dell'amore* (1985), *Atlante dei misteri dolorosi* (1986), de Teatro Valdoca<sup>20</sup>; *Philoctetes* 1987 (1987), de Mario Martone<sup>21</sup>; y *Alla bellezza tanto anticha* (1987), *La discesa*

---

<sup>19</sup> Anteriormente, Gaia Scienza fundada en 1975 junto a Marco Solari y Alessandra Vanzi. Tras diez años de trabajo juntos, Barberio Corsetti fundó su propia compañía a la que dio su nombre y junto a la compañía milanese Studio Azzurro realizó sus primeros espectáculos en solitario: *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985), *Correva come un lungo segno bianco* (1986) y *La camera astratta* (1987). Sus espectáculos generaban una experimentación entre dos lenguajes artísticos: el cine y el teatro. Con los que buscaba establecer una reflexión en torno a los mecanismos de la representación y de la comunicación. Véase Giorgio Barberio Corsetti (1988) *La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*.

<sup>20</sup> Teatro Valdoca nace en 1983 en Cesena (Italia) a manos del director de escena, Cesare Ronconi, y la poeta y dramaturga, Mariangela Gualtieri. Aunque en un primer momento se denominaron Collettivo Valdoca, será a mediados de los ochenta cuando su trabajo se concentre enteramente en la escena teatral y donde la palabra poética tendrá un valor predominante. Su trabajo se caracteriza por una fuerte influencia del teatro laboratorio de Grotowski, Kantor y Carmelo Bene, así como de nombres procedentes fuera del ámbito europeo como Peter Shumann, Bread and Puppet, Bob Wilson, Richard Foreman, o Squat Theatre. A lo largo de estos años han puesto en escena numerosos espectáculos como *Paesaggio con fratello rotto* (2004), que exalta la sacralidad del cuerpo y de la palabra, celebra el teatro como rito y como pulsión de energías, buscando a su vez un retorno a las raíces del teatro. La compañía, por su parte, señala como una de las características más destacadas de su poética “l'epicità dei suoi attori, sempre tesi verso il sovrumano e il sub-umano, dunque fra eroe e divinità da un lato, animalità, infanzia e deformità dall'altro, nella rinuncia alla narrazione, ai temi sociali, all'attualità e alla cronaca.” <http://www.teatrovaldoca.org/chisiamo.html> (Consultado el 28 de octubre de 2019). En la actualidad, Teatro Valdoca continúa su producción artística a través de nuevos espectáculos y de una fuerte actividad pedagógica en la formación de actores y bailarines.

<sup>21</sup> La producción artística de carácter intermedial de Mario Martone se sitúa como hito en la escena alternativa del teatro italiano. Ya en 1977, a través de la compañía Nobili Rosa, el trabajo de Martone exploró el cine, el video y la fotografía a través de instalaciones teatrales ubicadas con frecuencia en lugares públicos. En 1979 Martone abandona Nobili Rosa y se une a la compañía milanese Falso Movimento, con la que pondrá en práctica lo que él mismo denominó “media-teatro”. Este periodo se caracterizará asimismo por una estética más posmoderna, adaptándose a los parámetros de la “nuova

*di Inanna* (1989), *Gilgamesh* (1990) *Iside e Osiride* (1990), de la Società Raffaello Sanzio acogen estas nuevas transformaciones respecto a la escena posmoderna.<sup>22</sup> Todos estos espectáculos se caracterizan a su vez por una preocupación permanente en torno al límite de la representación, a los límites del cuerpo y del sujeto (Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 33). Preocupaciones que se extendieron igualmente a la escena de los años noventa y de las que también se alimentaron otros grupos nacidos durante esta última década del siglo XX.

No obstante, los años noventa también serán testigos del conocido como giro social (Bishop, 2012), que puso en escena el nuevo paradigma del espectador. Compañías como Studio Azurro con piezas como *Coro* (1995) o *Tavoli* (1995) recurrieron a la instalación (*site specific*) como dispositivo idóneo para la confección de un tejido de relaciones entre tiempo, espacio y espectador. Los noventa también acogen el nacimiento de nuevos grupos como Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Accademia degli Artefatti o Teatrino Clandestino, que continúan la estela de los ya consolidados y que se alejan asimismo de cualquier intención por encuadrarse en un movimiento, estética o ideología determinada, aunque críticos como

---

espetacularità” (Bartolucci, 2007) con espectáculos como *Tango Glaciale* (1982). Posteriormente, en 1987, co-funda junto a los directores Toni Servillo y Antonio Neiwiller, Teatri Uniti. A lo largo de esta nueva etapa de trabajo, que continúa hasta la fecha de hoy, Martone ha demostrado una preocupación por el teatro como un “forum in which contemporary film and electronic media may be interrogated and challenged, and, in doing so, has sought to radically renew the language and conventions of live performance” (Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 73).

<sup>22</sup> Para un estudio más exhaustivo del trabajo de estos grupos de posvanguardia, véase Stefania Chinzari y Paolo Ruffini (2000) *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*.

Valentina Valentini se atreven a localizar una serie de rasgos comunes como “una propensione all’autoriflessione, il rifiuto dell’eredità dei maestri, l’uso del banale e del trash, della TV, l’horror, l’esaltazione delle pratiche basse, Luther Blisset e l’anonimato, il rifiuto dell’autore, i *raves parties*” (2015: 115-116).<sup>23</sup> Por su parte, Massimo Marino (1998) señalaba que si algo caracterizaba a todos estos nuevos grupos era su capacidad para experimentar un tipo de teatro diverso “contaminato con le arti visive, basato sugli estremi del corpo e della poesia, vicino alla performance e suggestionato da universi digitali e *cyborg*” (1998: 23).<sup>24</sup>

Motus, uno de los grupos más representativos entre aquellos que nacieron tras los años de la posvanguardia, se preguntaba en un manifiesto publicado en 1996 qué lugar deben ocupar aquellos que no están de acuerdo con la total cancelación de la tradición y la herencia reciente del pasado,

---

<sup>23</sup> Es interesante resaltar la procedencia geográfica que todos estos nuevos grupos comparten: la región de Emilia-Romagna, siendo también el lugar donde nacieron una década antes otras compañías como Teatro Valdoca, Teatro delle Albe o la Societàs Raffaello Sanzio. Una región que se diferenciaba del resto de Italia por la capacidad de sus instituciones para apoyar y sostener las iniciativas teatrales de los nuevos grupos experimentales como de los ya consolidados. Este fenómeno, de gran producción artística, incluso, ha sido llamado *Romagnafelix* en relación con las condiciones creativas de excepcionalidad de las que se benefician los artistas que presentan y trabajan en esa región. A este respecto, véase Renata Molinari (1986) “R/Romagna”, pp 236-8 y Lorenzo Donati (2015) “Romagna anni Zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio”.

<sup>24</sup> También será común el término “terza ondata” para referirse al teatro de los años noventa. Su definición ha sido desarrollada por Renata Molinari y Cristina Ventrucchi (2000) en *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*. Por su parte, Gerardo Guccini rechaza el término y la naturaleza “ondulatoria” del movimiento: “[...] la natura dell’onda non corrisponde a un fenomeno teatrale principalmente costituito da casi isolati e, talvolta, in reciproca relazione: punti emergenti più che onde, poiché dell’onda manca loro l’essenziale proprietà che unisce, solleva, travolge, unendo in un unico organismo in movimento la cresta e la massa” (2000: 12).

ni con la estética posmoderna la cual establece la citación y el reciclaje continuo de lo existente como única posibilidad:

Qui si sta immersi in una condizione di continui trapassi inconsapevoli, a-direzionali, che scolpiscono i nostri processi percettivi e creativi, così come sono stati impressi dai *cartoon* giapponesi e dai documentari dysneyani, noi, prima generazione cresciuta a tv di stato e spot pubblicitari, adolescenti nei magnifici anni Ottanta, per le mode degli anni della contestazione, del teatro italiano che esce dai binari della drammaturgia classica, che si infiamma per le nuove artificialità e si avventura sulle superfici plastiche delle scritture sceniche... tutto poi riassorbito, sedimentato, narcotizzato, ma pur sempre presente... e allora come si può continuare a tenere fuori dal teatro questo magma pulsante di sollecitazioni! (Motus en Franco Quadri, 1996: 224).<sup>25</sup>

Para esta nueva generación, una generación póstuma, “niente è nuovo e tutto lo è al tempo stesso” (Motus en Franco Quadri, 1996: 224). Frente a la centralidad, defienden la periferia, la marginalidad como elección, “come possibilità di mantenere una distanza, uno spazio interiore (Motus en Franco Quadri, 1996: 224), y frente a la diada actor/personaje, exaltan el cuerpo, un cuerpo

---

<sup>25</sup> “Aquí estamos inmersos en un estado de inconscientes transiciones continuas y sin dirección, que esculpen nuestros procesos perceptivos y creativos, y que han estado marcados por los dibujos animados japoneses y los documentales de Disney; nosotros, la primera generación que crecimos con la televisión estatal y la publicidad, adolescentes en los magníficos años ochenta, influidos por la moda de los años de protesta, por el teatro italiano que emerge de los rieles de la dramaturgia clásica, que se inflama por la nueva artificialidad y se aventura en las superficies plásticas de la escritura escénica... todos reabsorbidos, sedimentados, drogados, pero aún presentes... así que ¿cómo es posible mantener todo este magma pulsante fuera del teatro!”

diseminado que va más allá de los límites físicos y se adentra en lo virtual y artificial:

corpi estrapolati dalle immagini cinematografiche, corpi repressi dai territori in guerra in cui si ammucciano cadaveri, corpi di homeless che trascinano carrelli con tutti i loro possedimenti, corpi di viados, travestiti, transessuali, omosessuali e prostitute, corpi violentati, alterati, ed ancora corpi statuari, corpi levigati, corpi virtuali, corpi tecnologici... (...) divengono territori di significanza, terminali di deterritorializzazioni, orizzonti di transito... nuove mappe non identitarie (Motus en Franco Quadri, 1996: 224)<sup>26</sup>

El teatro de final de milenio encarna el deseo de regenerar y refundar la escena dirigiendo su mirada hacia el futuro – a través de las nuevas tecnologías –, pero a su vez hacia el pasado, hacia la escena “pre-teatral”. De tal modo que aspira a “superare le prescrizioni dell’estetica posmoderna e (...) segnare un territorio in cui (...) si potesse volgere lo sguardo in molteplici direzioni; anche all’indietro, verso una tradizione da riscoprire, come a sentimenti e emozioni da reintegrare, solcando la medietà dell’essere transitori, sincretici e revisionisti” (Valentini, 2015: 122).

---

<sup>26</sup> “cuerpos extrapolados de imágenes cinematográficas, cuerpos reprimidos por los territorios en guerra en los que se amontonan cadáveres, cuerpos de personas sin hogar que arrastran carros con todas sus posesiones, cuerpos desviados, travestis, transexuales, homosexuales y prostitutas, cuerpos violados, alterados y cuerpos inmóviles estatuas, cuerpos pulidos, cuerpos virtuales, cuerpos tecnológicos... (...) se convierten en territorios de importancia, terminales de desterritorialización, horizontes de tránsito... nuevos mapas de no identidad.” Un análisis de los términos “desterritorialización”, “márgenes” o “periferia”, utilizados por los creadores escénicos de estos años, arroja luz sobre la influencia de textos emblemáticos de la filosofía de corte postestructuralista como *Mil mesetas* o *El antiedipo*. *Capitalismo y esquizofrenia*, de Gilles Deleuze y Felix Guattari.

### 1.3. El teatro del nuevo milenio

*Stiamo vivendo un'epoca post-teatrale. Quella che segue, non è una nuova ondata di teatro, ma qualcosa che prenderà il suo posto.*

(Jerzy Grotowski en Jennifer Kumiega, 1989)

Con la llegada del nuevo milenio son innumerables las etiquetas que la crítica teatral ha acuñado para definir el teatro que realizan las jóvenes compañías nacidas a partir de los años 2000: desde la *Generazione T*<sup>27</sup> al *Teatro Zero* o *Doppiozero*<sup>28</sup>, la *Nuova* o *Quarta ondata*, *Iperscene*<sup>29</sup> y

---

<sup>27</sup> Renato Palazzi (2009) “È nata la Generazione T”.

<sup>28</sup> Véase Mauro Petruzzello (2014) “Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero”, pp.61-86. *Doppio Zero* se ha convertido en una revista *online*, dirigida por el escritor Marco Belpoliti ([www.doppiozero.com](http://www.doppiozero.com)), cuya actividad está orientada al análisis y a la crítica del teatro italiano contemporáneo.

<sup>29</sup> Véase Paolo Ruffini (2005) *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*; Mauro Petruzzello (2007) *Iperscene*; Jacopo Lanteri (2009) *Iperscene 2*; Andrea Nanni (2009) *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la nuova creatività*. Tanto Ruffini, Petruzzello, Lanteri como Nanni coinciden en describir la nueva escena como una especie de duplicación de su poder figurativo y plástico, de tal manera que a través de los nuevos soportes electrónicos y de una precisa artesanía tecnológica se transforma en una “hiperescena” donde el actor se multiplica y muta de forma constante. Baste mencionar algunas *performances* como *Eco* (2012), del colectivo Opera Bianco de manos de Vincenzo Schino y Marta Bichisao.

hasta, incluso, *Terza avanguardia*.<sup>30</sup> De entre todas las “nuevas” nomenclaturas quizá la de “tercera vanguardia” me parezca la menos apropiada. Si Mei (2015) afirma que el término concede una cierta continuidad histórica a las prácticas teatrales de estos nuevos grupos, hablar de “vanguardia”, sin embargo, nos sitúa en la consideración de un movimiento o reacción determinada hacia un estado de la cuestión concreto. No es esta la pretensión de los nuevos grupos, ya que lo que su trabajo refleja, más bien, es el asentamiento de unas formas radicalmente afines a las necesidades expresivas del momento y que de manera natural pertenecen a una transición cultural, iniciada al menos hace ya más de un siglo. En palabras de Grotowski, el teatro performativo del nuevo milenio “ha ocupado ya su lugar”. Es, por ello, que la crítica y la teoría de los estudios teatrales – pues desde la escena lo tienen bien claro desde hace tiempo – debemos de una vez asumir estas prácticas como propias del teatro y alejarnos de etiquetas vacías que paradójicamente solo tratan de aislar aún más del canon tradicional nuestro objeto de estudio.

---

<sup>30</sup> En un artículo, titulado “Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti”, Silvia Mei reconoce en la primera década del siglo XXI una nueva vanguardia, la tercera: “vorrei proporre per quest’ultima scena sperimentale italiana la denominazione di *terza avanguardia*, nella misura in cui essa eredita le esperienze più radicali della prima e della seconda avanguardia artistica del XX secolo che oggi rilancia (...) ma anche nell’ordine in cui apre su un nuovo secolo, il XXI, nel segno di quella rottura e di quella discontinuità delineatesi a partire dagli anni Ottanta” (2012: 233). Véase también (2015) “Premessa” en *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana*, dedicado a los nuevos lenguajes de la escena de los conocidos como “Años cero” (véase Lorenzo Donati (2012) “Gli anni Zero, il teatro e l’autobiografia”). Para Mei la tercera vanguardia “apre a un nuovo, imprevedibile tempo del teatro che, dilatando fino alle estreme conseguenze le radici della ricerca e della sperimentazione storicizzate, arriva addirittura a non essere più teatro, almeno in senso stretto, pur ritrovando in pieno il suo antico ruolo di connettore vivente delle arti” (2015:11). Véase también Matteo Antonaci y Chiara Pirri (2013) “Nativi digitali e iperlink. Perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale”.



No obstante, más allá de etiquetas y de la efectividad o no de cada una de ellas, sí es cierto que estos nuevos grupos teatrales comparten una serie de rasgos que los colocan en una trayectoria tanto de continuidad como de discontinuidad frente a las generaciones anteriores. En primer lugar, un rotundo rechazo a considerarse como una generación “mettendo in rilievo piuttosto una molteplicità e una varietà poetica, estetica e materiale” (Mei, 2012: 232) y, por consiguiente, un acentuado sentimiento de orfandad o, más concretamente, – y aquí utilizo el neologismo italiano – de ‘bastardaggine’. Es decir, no existe un rechazo directo a una “paternidad”, sino el reconocimiento de un sistema de filiaciones e identidades más amplio y complejo que no incluye a un determinado maestro o icono al que seguir, sino a un conglomerado de “padres” que pertenecen a diferentes disciplinas fundamentalmente extra-teatrales :

Più che di orfananza parlerei di bastardaggine. (...) Nel nostro caso, avendo a disposizione più riferimenti, l'esperienza che si cerca di mettere in campo non fa capo soltanto a quello che ha realizzato quindici anni fa un determinato regista. Il nostro riferimento è quello che è successo nella performance, nel cinema, nella fotografia e in tutti i linguaggi che a noi sono accessibili. Questo rende il tutto più complicato, perché in realtà qualcuno ha sempre fatto prima di te quel che tu vuoi fare ed è difficile usare l'aggettivo 'nuovo'. Portiamo avanti, tuttavia, una continua rielaborazione di cosa è successo e cosa potrebbe succedere in un altro campo, usando degli strumenti e delle domande che

si sono aperte e non necessariamente chiuse (citado en Mauro Petruzzello, 2014: 72-73).<sup>31</sup>

De este modo, y siguiendo las reflexiones de Mauro Petruzzello (2014), el trabajo de estos nuevos grupos no se constituye como “un fenomeno che nasce con l’esigenza di rottura rispetto a vecchi codici teatrali, o di un ripristino di un ‘grado zero’ del teatro, ma un assunto di partenza, un dato di fatto, un codice genetico iscritto nella maggior parte delle compagnie, i cui membri provengono da discipline diverse” (2014: 71). Este “código genético” los hace, al fin y al cabo, hijos de su tiempo; conscientes de los diferentes signos, correspondientes a los diversos códigos que manejan y que nunca se organizan de manera jerárquica. El teatro, por tanto, se presenta como un medio de expresión que sintetiza las diferentes procedencias artísticas de las que proceden: desde las artes plásticas, las artes visuales, el cine o la música, hasta la ingeniería informática o la arquitectura.

Esta renovada visión de conjunto hace que los nuevos artistas prefieran hablar de “concepto” o “idea” frente a “dirección escénica”. De este modo, cada código empleado en la escena contiene su propia dramaturgia interna que a su vez forma parte de la *concepción* o *ideación* de la pieza. Asimismo, frente a la ruptura operante entre los pares

---

<sup>31</sup> “Más que un huérfano, hablaría de bastardo. (...) En nuestro caso, teniendo más referencias disponibles, la experiencia que estamos tratando de poner en juego no solo se refiere a lo que hizo un director en particular hace quince años. Nuestra referencia es lo que sucedió en la performance, en el cine, en la fotografía y en todos los lenguajes a los que tenemos acceso. Esto lo hace más complicado, porque en realidad alguien siempre ha hecho antes que tú lo que quieres hacer y es difícil usar el adjetivo ‘nuevo’. Sin embargo, llevamos a cabo una reelaboración continua de lo que sucedió y lo que podría suceder en otro campo, utilizando las herramientas y las preguntas que se abrieron y no necesariamente se cerraron.”

actor/personaje de mediados y finales del siglo XX, donde el cuerpo del actor se tematiza y adquiere una dimensión completamente autorreferencial, es decir, que se refiere a sí mismo hasta el punto de caer en lo autobiográfico; los creadores del nuevo milenio prefieren hablar de una *figura*<sup>32</sup>, que se sitúa en la *indecibilidad* entre lo real y lo ficticio:

Ma il teatro degli anni Zero non è interessato all'aspetto autobiografico della *Performance Art* e non considera il corpo opera d'arte. Il corpo, la sua dimensione di autenticità, è inserita nella cornice teatrale che, per convenzione, genera un meccanismo di rappresentazione e mai di pura presentazione. Si apre quindi uno iato fra l'ostensione dell'autenticità del corpo e la finzione inscritta nel médium teatrale (Petruzzello, 2014: 85).<sup>33</sup>

Por otro lado, a diferencia de la mayor parte de las compañías de finales del siglo pasado, que contaron con cuantiosas ayudas institucionales a nivel económico y organizativo, las nuevas formaciones teatrales son también hijos de la precariedad, sobre todo, tras los últimos diez

---

<sup>32</sup> El término figura goza de una gran fortuna en diferentes disciplinas desde la estética, la filosofía, las ciencias humanas y las artes visuales. La figura es lo que emerge de la representación, lo que surge y se corta en primer plano sobre un fondo. También es el aspecto externo, el bosquejo de las cosas que percibimos. Patrice Pavis la define como “ce qui ressort de la représentation, ce qui se pose et se découpe au premier plan sur un arrière-fond. C'est aussi l'aspect extérieur, le contour des choses que nous percevons” (2015: 230). Para una profundización en torno a la transformación del personaje teatral en figura, véase Julie Sermon (2004).

<sup>33</sup> “Pero el teatro de los años cero no está interesado en el aspecto autobiográfico del *Performance art* y no considera el cuerpo como una obra de arte. El cuerpo, su dimensión de autenticidad, se inserta en el marco teatral que, por convención, genera un mecanismo de representación y nunca de pura presentación. Entonces se abre una brecha entre la ostensión de la autenticidad del cuerpo y la ficción inscrita en el medio teatral.”

años de recrudescimiento de la crisis económica a nivel mundial, que generó un plan mortífero de recortes en la cultura en muchos de los países de la Europa mediterránea, incluida Italia, y, que afectó seriamente a las nuevas realidades artísticas. Esta coyuntura los ha llevado a reconfigurar sus formas de producción y gestión artística, convertidas en su mayoría en autoproducciones o producciones, que interceptan fondos ocasionales que no permiten la planificación a largo plazo. Quizá una de estas nuevas reconfiguraciones formales, que nace tanto del interés por el carácter performativo de la pieza como de las dificultades económicas para llevar a cabo un espectáculo dentro de los parámetros impuestos por el mercado teatral, sea el “proyecto”:

Il progetto è la cornice che tiene insieme il processo di produzione di questi gruppi e che ne rimodula la pratica sperimentale, con l'intento di assicurarsi lo spazio-tempo di elaborazione-produzione e nel contempo attrezzarsi ad affrontare le richieste del mercato teatrale. Il progetto, e non lo spettacolo, diventa il contesto cui ricondurre una operatività che adotta il formato “studio”, il formato “trilogia” e insieme la performance, l'installazione, la produzione musicale, il DJ-set, le installazioni trans medial, quelle site-specific, il video; inventi che possono anche prescindere dal confluire nello spettacolo, oppure essere il risultato dello spettacolo (Valentini, 2015: 130).<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> “El proyecto es el marco que mantiene unido el proceso de producción de estos grupos y que remodela la práctica experimental, con el objetivo de asegurar un espacio-tiempo de elaboración-producción y, a su vez, armarse para enfrentar las demandas del mercado teatral. El proyecto, y no el espectáculo, se convierte en el contexto con el que reconducir una operación que adopta el formato de ‘estudio’ o de ‘trilogía’ y junto a la performance, la instalación, la producción musical, el set de DJ, las instalaciones transmedia, los *sites specific*

Entre los nuevos grupos de la década de los años diez, la crítica coincide en mencionar Anagoor, Babilonia Teatri, Città di Ebla, Codice Ivan, CollettivO CineticO, Cosmesi, Dewey Dell, Fibre Parallele, gruppo nanou, Menoventi, Muta Imago, Opera Bianco con Vincenzo Schino y Marta Bichisao, Orthographe, Pathosformel, Silvia Costa/Plumes Dans La Tête, ricci/forte, Santasangre, Alessandro Sciarroni y Teatro Sotterraneo.<sup>35</sup> Su nacimiento tiene lugar en un contexto en el que el intercambio mutuo entre las artes visuales y las artes escénicas ya está completamente consolidada, haciendo de la primera un arte más performativa y de la segunda un arte más visual. El cruce de géneros y formatos se ha convertido en una práctica arraigada en los territorios de la experimentación. Y los diferentes lenguajes que componen la escena se explotan y reensamblan de tal manera que el texto dramático ha sido reemplazado por la escritura escénica – o una “cura della visione” – a través de una dramaturgia del espacio, de la luz, del sonido y de la presencia de un actor que se nos presenta como signo entre signos.

---

o el vídeo pueden ignorar la confluencia en el espectáculo o ser el resultado del espectáculo.”

<sup>35</sup> Véase Mauro Petruzzello (2014) “Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero”.

## 2. Societàs

### 2.1. De la Società Raffaello Sanzio a la Societàs

Aunque parte de la crítica sitúa el trabajo de la Societàs como fruto de la llamada posvanguardia (Giuseppe Bartolucci, 2007; Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002), es inevitable ver en ellos un gusto de *rara avis*, puesto que desarrollan un lenguaje propio e individual que los hace uno de los grupos potencialmente más radicales de la historia del teatro del siglo XX. Las dificultades para encuadrar su trabajo dentro de unos parámetros determinados o dentro de un movimiento concreto no eluden, sin embargo, la localización de una trayectoria definida que se ha visto atravesada por numerosos cambios y transformaciones a lo largo de estos casi cuarenta años de actividad.

La compañía se funda en 1981 en Cesena (Emilia-Romaña) por dos parejas de hermanos: Claudia Castellucci (1958), Romeo Castellucci (1960), Chiara Guidi (1960) y Paolo Guidi (1962). Su formación fue consecuencia de una común afición teatral, marcada por el hecho de que todos los miembros de la compañía han estado haciendo teatro juntos desde la adolescencia.

Su relación con la tradición es un elemento clave que queda reflejado hasta en el nombre elegido por el grupo. La

unión “Raffaello Sanzio” con el término latino “Societas”<sup>36</sup> insinúa una distancia respecto al punto de vista del artista del Renacimiento hacia una perspectiva más colectiva y de grupo. A su vez, encontramos esta misma distancia en la oposición al modelo teatral que imperaba en el momento de la fundación de la joven compañía. Críticos como Gabriella Giannachi y Nick Kaye (2002) sostienen que su nacimiento supone una respuesta a lo que unos años antes la compañía italiana Magazzini Criminali, dirigida por Federico Tiezzi, Sandro Lombardi y Marion D’Amburgo, habían desarrollado con *Punto di rottura* (1979) (2002: 32). Magazzini Criminali concebían el teatro desde un punto de vista más conceptual: “the metropolitan horizon... becomes a warehouse from which to draw liberally objects, situations, frequencies, images” (citado en Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 37). Así, Romeo Castellucci se opuso a la inmovilidad del museo que ve el mundo como un almacén donde se depositan experiencias, para concebirlo – y es aquí donde el sustantivo latino *societas* cobra especial significación – como una experiencia social:

Lo scatto, la molla, l’avemmo vedendo *Punto di rottura* dei Magazzini: pur facendolo a pezzi come spettacolo, nel senso che non ci piacque affatto, fu scatenante. È stato allora che ci siamo ribattezzati Società Raffaello Sanzio, per contrasto (Romeo

---

<sup>36</sup> En un primer momento el término empleado fue el de *Società*. Sin embargo, en 1990 se sustituye por la versión latina *Societas* con la intención de “alludere all’istanza comunitaria del proprio teatro” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 184), pues el término latino implicaba “a community of strangers of whom and between whom there is nothing to say. Apart from that, their bond is, for a moment, indissoluble and carnal, and it is, in the space of a second, soteriological and necessary” (citado en Gabriella Calchi, 2009: 52).

Castellucci en Oliviero Ponte di Pino, 2013: 1015).<sup>37</sup>

Asimismo, el nombre “Societas Raffaello Sanzio” hace referencia a la formación académica y al interés personal de sus integrantes por las bellas artes y, en particular, las artes visuales. La alusión a Raffaello Sanzio – conocido en español como Rafael – sugiere una afinidad por la obra del pintor renacentista italiano. No obstante, mientras el Renacimiento supone una toma de conciencia del espacio y, en particular, de la perspectiva, la Raffaello Sanzio niega toda clase de perspectiva en su teatro. De este modo, y como veremos en el desarrollo de este estudio, la frontalidad de sus escenificaciones es más que evidente y seña de identidad de su poética escénica.

Por tanto, en la Societàs ha habido desde sus inicios una fuerte conciencia de la tradición y en la misma medida una respuesta contestataria hacia ella. Esta difícil relación con la tradición o la institución los ha llevado a la búsqueda en todo momento de otros canales secundarios de acción. A pesar de que ellos mismos actualmente se han convertido más que nunca en una verdadera institución, mantienen aún hoy el espíritu disidente que les configuró como grupo en los años ochenta y que continúan poniendo en práctica a través de una determinada forma de “hacer” arte y cultura, alejada de los cánones tradicionales.

En estos casi cuarenta años de trabajo, la actitud del grupo ha seguido una evolución que ha pasado por diferentes fases y modalidades. Después de los primeros

---

<sup>37</sup> “El clic, el impulso, lo tuvimos viendo *Punto di rottura* de Magazzini: aunque lo hicimos en pedazos como espectáculo, en el sentido de que no nos gustó en absoluto, fue el desencadenante. En contraste, nos hicimos llamar Società Raffaello Sanzio”



trabajos, *Kaputt Necropolis* (1984), *Santa Sofía. Teatro Khmer* (1985), *I miserabili* (1986), donde se establecen los postulados de lo que ellos mismos llamaron “teatro iconoclasta”, el interés de la Societas se orientó hacia el ciclo mitológico. En un primer momento, este ciclo se basó en espectáculos relacionados con mitos de la antigua Mesopotamia, como *Alla bellezza tanto anticha* (1987), *La discesa di Inanna* (1989), *Gilgamesh* (1990) *Iside e Osiride* (1990). Posteriormente, la atención se trasladó a algunos de los grandes clásicos del teatro occidental, desde Esquilo hasta Shakespeare, dando lugar al ciclo conocido como *Epopoea della polvere* (1992-1999): *Ammleto. La veeemente esteriorità della morte di un molusco* (1992), *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* (1993), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Guilio Cesare* (1997) y *Genesi. From museum of sleep* (1999). Más tarde la compañía se introdujo en el teatro musical con un concierto de voces e instrumentos, *Voyage au bout de la nuit* (1999), de Louis Ferdinand Céline, e *Il Combattimento* (2000), de Claudio Monteverdi y Scott Gibbons.

Más tarde, el grupo comienza un proyecto compuesto por once espectáculos distintos y proyectados para su puesta en escena en el periodo que abarca desde enero de 2002 hasta diciembre de 2004: *Tragedia Endogonidia*. Con él iniciarán una profunda reflexión en torno a la posibilidad de la tragedia “hoy” y al lugar que ocupa lo trágico en nuestra Europa contemporánea. El proceso de creación y producción de *Tragedia Endogonidia* coincide con un punto de inflexión en el trabajo de la compañía, pues será el último de los espectáculos en el que los tres componentes trabajen juntos. Romeo Castellucci continuará con la creación de numerosos espectáculos de diferente calado. Así, podemos destacar: *Hey Girl!* (2006) o *Divina*

*Commedia: Inferno, Purgatorio e Paradiso* (2008), estrenada en el festival de Avignon y recibida con una buena acogida por parte tanto del público como de la crítica. Posteriormente, profundizará en el estudio del rostro humano: *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010), *Il velo nero del pastore* (2011) y *The Four Seasons Restaurant* (2012). Realizará una aproximación a la ópera con obras como *Parsifal* (2011), de Richard Wagner; *Orfeo ed Euridice* (2014), de Gluck; o *Moses und Aron* (2016). Y destacarán otras piezas de menor formato como *ETHICA. Natura e origine della mente* (2013) y *Uso umano di esseri umani* (2015). Por último, entre sus obras más recientes podemos destacar *Democracy in America* (2017) o *La vita nuova* (2018).

Por otro lado, el recorrido artístico de Claudia Castellucci y Chiara Guidi tenderá a una autonomía cada vez más grande y ambas se adentrarán en el desarrollo de otras formas específicas como la filosofía, la pedagogía, la voz o el movimiento. Claudia Castellucci profundizará en el estudio de la danza con escuelas como *Stoa* (2005) o *Mora* (2013) y en la creación de otras escuelas dedicadas al estudio del ritmo dramático y la representación como *Scuola Teatrale della discesa* (1989), *Scuola Cónia* (2014) o *Il ritmo drammatico* (2019) – que forma parte del *Istituto di Ricerca di Arte Applicata Societàs* fundado también en 2019. Por su parte, Chiara Guidi investigará en torno a cuestiones relacionadas con la voz a partir de diferentes laboratorios actorales y, asimismo, reflexionará sobre las relaciones entre infancia y teatro a través del desarrollo de un método orientado al trabajo entre actores, educadores y niños: *il metodo errante*.

En 2016 la compañía pasa a denominarse únicamente *Societas* y elimina definitivamente *Raffaello Sanzio*. Este cambio de nombre materializa de forma contundente el viraje hacia una conformación diferente del grupo donde la fuerte individualidad de cada uno de sus componentes, con sus respectivos trabajos, asientan los cimientos de una particular “sociedad”.

## 2.2. En torno a la complejidad

*Il problema consiste nel non vedere se stessi mentre si fa*  
(Claudia Castellucci en Romeo Castellucci, Chiara Guidi y  
Claudia Castellucci, 2001: 287)

El lenguaje escénico de la Societas se apoya en elementos radicalmente alejados de un logocentrismo en el que el texto aún es el eje dominante. Estos nuevos fundamentos están caracterizados por el empleo de todas las artes en su teatro desde las artes visuales, la música, el cine, el vídeo, la danza o la poesía, pero también por una atención especial al discurso filosófico, científico e histórico-religioso. Desde sus inicios el trabajo del grupo ha estado ligado a una profunda actividad de escritura y de reflexión teórico-filosófica. Oliveiro Ponte di Pino los describe como:

I quattro ragazzi di Cesena, intellettualmente voracissimi, [che] si appropriano dei linguaggi della tradizione e della modernità, dal fumetto al video, dall'ideologia alla teologia, dalla filosofia alla scienza, dalla mitologia all'antropologia, con un

divertito e raffinato gusto dell'imboscata intellettuale (2013: 245).<sup>38</sup>

La teoría, así, se ha convertido en material de trabajo y ha encontrado su propio lugar de expresión junto a la práctica. En este sentido, Romeo Castellucci ha sido reconocido como “filósofo de la escena”, en alusión a ese gusto teórico, e incluso la misma Claudia Castellucci iniciaría estudios de filosofía en la Università di Bologna durante los años noventa. La influencia de filósofos, filólogos, historiadores del arte o artistas plásticos como Alois Riegl, Luigi Wittgenstein, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Aby Warburg, Didi-Hubermann, Erwin Panofsky, Claude Levi-Strauss, John Dewey, Jakob Bachofen, Hans Blumenberg, Walter Benjamin, Martin Heidegger o Joseph Beuys, entre otros, es más que evidente tanto en sus textos teóricos como en sus creaciones escénicas o de carácter pedagógico. Sin embargo,

there are references but never direct quotations. You cannot say: this is Zorio, this is Kounellis, this is Beuys. There is a sensitive connection, a kinship, but nothing more. I find that during a performance one should be able to forget intellectual and cultural references [...] The fundamental thing in theatre is the emotive weave, the sensitivity shock (Citado en Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 138).<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> “Los cuatro muchachos de Cesena, intelectualmente voraces, [que] se apropian de los lenguajes de la tradición y la modernidad, desde el cómic hasta el vídeo, de la ideología a la teología, de la filosofía a la ciencia, de la mitología a la antropología, con un gusto divertido y refinado por la trampa intelectual.”

<sup>39</sup> “Hay referencias, pero nunca citas directas. No puedes decir: esto es Zorio, esto es Kounellis, esto es Beuys. Hay una conexión sensible, un parentesco, pero nada más. Creo que durante una representación se deben poder olvidar las referencias intelectuales y culturales. Lo fundamental en el teatro es el tejido emotivo, el choque de sensitivo.”

La reflexión teórica, a modo de ejercicio necesario dentro del proceso de creación y recepción de la obra, se presenta como práctica habitual en el trabajo de la Societàs desde sus inicios. Entre la producción escrita de la compañía a lo largo de estas últimas décadas podemos destacar *Disputa sulla natura del teatro* (1990) y *Disputa sull'atto di creazione* (1991), dos monográficos dirigidos ambos por Claudia Castellucci y resultado de diferentes encuentros entre estudiosos y críticos del ámbito teórico y cultural como Giuseppe Bartolucci, Rubina Giorgi, Raimondo Guarino, Renata Molinari, Mario Perniola, Marco Belpoliti, Paolo Virno y Chiara Zamboni. En cuanto a las publicaciones teóricas dedicadas a su teatro, resultan de interés: *Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona* (1992), que se corresponde con su primera etapa de trabajo dedicado a la iconoclastia y al mito; *Epoepa della polvere. Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio 1992–1999* (2001), donde la Societàs reflexiona sobre el ciclo clásico de su producción artística. Por otro lado, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre* (2001) es un texto fundamental entre los escritos teóricos del grupo, ya que reúne la mayor parte de las ideas que recorren toda su trayectoria teatral. Asimismo, destacan textos poéticos de Claudia Castellucci como *La Mistica del Corpo* (1990) y *Uovo di bocca. Scritti lirici e drammatici* (2000), o el monográfico *Epitaph* (2003), de Romeo Castellucci, orientado al análisis de la imagen en su teatro. Posteriormente, llegarán publicaciones dedicadas al estudio de *Tragedia Endogonidia: The Theatre of Societàs Raffaello Sanzio* (2007) junto a críticos como Joel Kelleher y Nicholas Ridout, e *Itinera. Trajectoires de la forme. "Tragedia Endogonidia"* (2008). En cuanto a la producción escrita que reflexiona sobre la labor pedagógica, podemos

destacar: *Diario della Scuola sperimentale di teatro infantile. Anno I.* (1996), *Diario della Scuola sperimentale di teatro infantile. Anno II.* (1997) y *Teatro infantile. Le arti sceniche e performative davanti agli occhi di un bambino* (2019), de Chiara Guidi y Setta. *Scuola di tecnica drammatica* (2015), de Claudia Castellucci.<sup>40</sup>

## 2.2. Claves estéticas

*Necesitábamos volver a empezar algo desde el principio*

---

<sup>40</sup> La vasta teatrografía del grupo de Cesena, unida a su prolífica producción teórica, ha servido de catalizador para una destacada repercusión en el ámbito tanto académico como de la crítica cultural. Hay un momento alrededor del año 2010 de fuerte repercusión crítica fuera de las fronteras italianas a través de la publicación de numerosos monográficos, artículos y libros, siendo Francia la principal fuente de producción teórica sobre la compañía. Editoriales como “Les Solitaires Intempestifs” han dedicado varios monográficos al estudio del teatro de la Societàs como *Les Castellucci* (2005), de Bruno Tackels, donde se recogen principalmente numerosas entrevistas con Romeo Castellucci y un somero análisis de su obra. También destacan *Ces années Castellucci (1997-2014)* (2014), de Jean-Louis Perrier, o *Le théâtre et ses publics. La création partagée* (2013), editado por Nancy Delhalle, donde se recogen las principales intervenciones del *Colloque de Liège*, que tuvo lugar en la ciudad de Liège en el año 2011 y cuya temática estuvo orientada hacia el estudio del espectador contemporáneo. En el ámbito teórico italiano, la producción de estudios sobre el teatro de la compañía romana es más que profuso, sin embargo, destacaré el trabajo de Oliviero Ponte di Pino del año 2013, titulado *Romeo Castellucci e Societàs Raffaello Sanzio*, y el monográfico, editado por Piersandra Di Matteo, *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci* de 2015, resultado de los diferentes seminarios organizados por la Università di Bologna (Italia) y, concretamente, *Il corso di Linguistica Generale* del que también son resultados los cinco *Quaderni: In Wagner, Persona, La Generalissima, Unheard y Canto del cigno*. Más recientemente, y fuera de las fronteras europeas, destaca la primera de las publicaciones a nivel anglosajón, dedicada íntegramente al estudio de la obra de la Raffaello Sanzio: *The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, from Word to Image, from Symbol to Allegory* (2016), de Dorota Semenowicz. El texto es fruto de una tesis doctoral y traducción de una primera publicación en polaco.

(Claudia Castellucci en Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 16)

Aunque sobre la Societàs y, concretamente, sobre Romeo Castellucci se ha hablado mucho en estos últimos diez años, sin embargo, como bien señala Marco de Marinis (2015), quizá aún no se haya entendido de manera profunda la importancia que el trabajo de la compañía ha tenido en el modo de pensar y de hacer teatro en nuestra contemporaneidad. La radicalidad de su propuesta artística hace difícil su clasificación dentro de los patrones que conocemos y, sobre todo, los instrumentos de análisis tradicionales y de carácter dicotómico quedan en ocasiones obsoletos para poder aproximarnos a su trabajo: “teatro di regia / teatro d’attore, teatro di parola / teatro del gesto, teatro narrativo / teatro di immagine, tradizione / avanguardia, rappresentazione / performance, etc” (Marco de Marinis, 2015: 24).<sup>41</sup> El teatro de la Raffello Sanzio se aleja de este binarismo ya que su trabajo nos sitúa constantemente en un espacio de indecibilidad y umbral en el que la descripción dicotómica parece insuficiente.

El interés por la transformación del lenguaje escénico, es decir, la materia teatral, está presente desde los inicios del grupo y se convierte en su principal vía de investigación, en busca de una manifestación iconoclasta, de ruptura con la representación del mundo. Platón ya nos había advertido de la imposibilidad de fiarnos de la realidad, frente al incorruptible mundo de las ideas. El teatro, arte mimético por excelencia, en lugar de eliminar el engaño de esa realidad óptica, trataba de reproducirla intentando

---

<sup>41</sup> “teatro de dirección de escena/ teatro de actor, teatro textual/teatro físico, teatro narrativo/teatro de imágenes, tradición/vanguardia, representación/performance, etc.”

inútilmente superarla: “Por consiguiente, el arte de la imitación se encuentra alejado de lo verdadero y al parecer realiza tantas cosas por el hecho de que alcanza sólo un poco de cada una y aún este poco es un simple fantasma” (Platón, 1966: 597e). A este respecto, Claudia Castellucci se preguntaba “¿cómo era posible superar la realidad prescindiendo de sus fenómenos? ¿Cómo era posible rehacer el mundo sin tener entre las manos los elementos del mundo, incluidas nuestras propias manos? (...) el primer problema fue para nosotros destruir lo existente (...)” (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 15). En esta dialéctica se mueve el teatro de la Raffaello Sanzio donde el arte se concibe en una constante competición con la naturaleza, con la realidad.

La creazione non è un atto naturale, ma di contraddizione rispetto al mondo. Si tratta di una contraddizione così generale che si ripercuote sull'atto stesso. Prima di tutto perché non è possibile creare al di fuori del mondo e delle sue condizioni, perciò non è possibile contraddire effettivamente il mondo. [...] Non vi sarebbero ragioni di creare se non per contraddire la prigione del mondo. Sempre. E questa contraddizione creante tocca tutto il creato, anche quello che noi stessi abbiamo appena generato. Non è un problema di nuovo che sostituisce il vecchio. Non vi sono sostituzioni (Marco Belpoliti, Claudia Castellucci, Paolo Virno, Chiara Zamboni, 1991: 23).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> “La creación no es un acto natural, sino de contradicción con el mundo. Es una contradicción tan general que afecta al propio acto de creación. En primer lugar, porque no es posible crear fuera del mundo y sus condiciones, por lo que no es posible contradecir al mundo. [...] No habría ninguna razón para crear, excepto para contradecir la prisión del mundo. Siempre. Y esta contradicción creativa afecta todo lo creado, incluso lo que nosotros mismos acabamos de generar. No es un problema de lo nuevo que sustituya a lo viejo. No hay sustituciones.”



Esta tensión paradójica y contradictoria recorre el pensamiento de la Societàs de tal manera que se convierte en tesis de partida: “Situamos al inicio de esta selección [de textos] una de nuestras primeras tesis, pues afirma la condición inicial de un arte que no quiere reproducir el mundo, sino rehacerlo” (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 9). Esta “tesis” subraya una triada de conceptos clave como *mímesis*, *representación* y *realidad*, cuya definición y problematización pone en el punto de mira las condiciones de un nuevo lenguaje artístico que se inscribe en la tradición de las conocidas como vanguardias históricas de principios del siglo pasado, pasando asimismo por el *performance art* de los años sesenta: “Como formamos parte del mundo, no es posible crear otro sin utilizar los mismos elementos de los que queremos salvarnos, por lo que toda creación verdadera debe realizar una anulación de lo que existe en el mundo, que, en definitiva, debe incluirla también a ella” (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 14). El grupo de Cesena se adentra así en un “peregrinaje” hacia las profundidades de la materia teatral con el propósito de crear nuevas realidades y mundos que no sustituyan, sino que aumenten “la obra de la naturaleza” con nuevas creaciones.

Es interesante poner en relación esta “tesis” inicial de la Raffello Sanzio con los postulados teóricos del historiador del arte austríaco Alois Riegl (1858-1905). En su *Grammatica storica delle arti figurative* (1966), Riegl declaraba el grado de “artificio” del arte: “La produzione artistica figurativa è una competizione con la natura e non un tentativo di riprodurla illusionisticamente” (Riegl, 2008: 4). La *Grammatica* de Riegl establecía una analogía

entre lenguaje verbal y figuración visual. Esta analogía no era baladí, pues ya en su propia etimología el término griego *gramma* indica “inscripción”, “escritura”, “grafía”, “dibujo”. La etimología consiente, por tanto, la extensión a la esfera visual del grado semántico del término ‘gramática’.<sup>43</sup> Así, la relación entre “lengua” y “figuración” existe en tanto que ambas se constituyen como modos de representación de lo real, es decir, como configuración de la experiencia. El lenguaje, por tanto, se constituye como órgano vital de construcción de lo real en tanto que no se relaciona con un referente – externo o interno, físico o mental – :

Il senso di quel fatto meraviglioso che è la lingua non è quello di significare un essere, ma quello di essere un essere; poichè ciò che si genera nella forma linguistica non ha esistenza al di fuori di questa forma, il linguaggio non può dunque significare altro che se stesso. E lo stesso deve dirsi per ogni formazione, compresa quella visiva della figurazione (Riegl, 2008: 22).<sup>44</sup>

En este sentido, cada lenguaje no *dice* en el fondo nada más que *a sí mismo*. Las consideraciones de Riegl presentan un

---

<sup>43</sup> El término plural *grammata* designa los “primeros elementos” del saber cuya competencia se convierte en asunto de lo que ya Platón y Aristóteles denominaron la *téchne grammatiké*. La gramática, por tanto, está conectada a la esfera del conocimiento, es decir, a la ciencia como dominio de un campo epistemológico y no solamente práctico (pragmática).

<sup>44</sup> “El sentido de ese hecho maravilloso que es la lengua no es significar un ser, sino ser un ser; puesto que lo que se genera en la forma lingüística no tiene existencia fuera de esta forma, el lenguaje no puede significar nada más que sí mismo. Y lo mismo debe decirse para cada formación, incluida aquella de la figuración visual.”

modo diverso de entender conceptos como *mimesis*<sup>45</sup> – entendida en su acepción platónica como copia o reproducción de lo real – . Para el teórico austríaco, como para la compañía italiana, la *mimesis* adquiere un significado más amplio, ya que se concibe como un “prolungamento dell’azione creatrice della *natura naturans*” (Riegl, 2008: 22):

Ma la *mimesi* che qui si porta e canta non è quella del relax aristotelico; è totalmente altra, inquieta, impazzita e ridondante delle sue proprie spinte renali. (...) Per cantare lo splendore aurorale di questa *mimesi* e per intendere tutta la sua potenza perforante, rovescerò il suo nome così: ISËWIW. (...) e proclamare il suo essere distruttrice; il suo creare ammanchi, crepacci e vuoti all’ordine narrativo del mondo, al suo orrore grafico (Romeo Castellucci, 1989: 8).<sup>46</sup>

En esta misma tradición se inscribe el trabajo de otros artistas como Paul Klee, quien desde las artes plásticas proclamaba que “el arte no reproduce lo visible, hace visible” (Klee, 2007: 55). En *Confesión creativa*, un texto de 1920 de su época de plena madurez, Klee reflexionaba sobre el proceso artístico y la finalidad del arte. Para Klee el objetivo del arte no era ya la simple reproducción, sino la construcción o realización de *lo visible*. Así, el artista debía

---

<sup>45</sup> Para una profundización en las variaciones del concepto de “mimesis” a lo largo de la historia, véase Valeriano Bozal (1987) *Mimesis: las imágenes y las cosas*.

<sup>46</sup> “Pero la mimesis a la que aquí nos referimos y se proclama no es la de la relajación aristotélica; es totalmente diferente, inquieta, loca y redundante de sus propios impulsos renales. (...) Para anunciar el esplendoroso amanecer de esta mimesis y comprender todo su poder penetrante, daré una vuelta a su nombre de la siguiente manera: ISËWIW. (...) y así proclamar su ser destructivo; su potencial de creación de faltas, grietas y vacíos en el orden narrativo del mundo, en su horror gráfico.”

recorrer territorios problemáticos, desconocidos, en busca de ese material que debe plasmarse como horizonte de la visión.

Siguiendo estos planteamientos, el artista transita esos territorios desconocidos a través de la materia, de la realidad, con el objetivo de crear nuevas realidades. En esta “ruptura”, sin embargo, ¿dónde queda la tradición?; ¿desde dónde crea el artista? La Societas entiende necesario un conocimiento pleno por parte del artista de la tradición que lo precede, pero a pesar de la conciencia de esa tradición y de su técnica, este debe actuar de forma autónoma. A este respecto, Romeo y Claudia Castellucci señalan en una recopilación de algunos de sus escritos teóricos, *Los peregrinos de la materia*:

[...] la técnica, inculcada por otros, pretende, precisamente, esta perpetua condena creativa para conservar intacto su propio poder nominal. [...] Sustrayendo a la técnica el más pequeño aporte de creación personal puedo realmente ser inmune a su hegemonía nominal y, sobre todo, a su entelequia [...] (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 84).

De tal forma que, el modo de enfrentarse al mundo es a través de un posicionamiento individual. Es necesaria una alienación de la “técnica”, es decir, de una lógica existente, aquella del calco – del árbol en términos de Gilles Deleuze y Felix Guattari (2015) – para llegar a lo no-común y así poder converger en lo común. Continúa Claudia Castellucci:

Every single element that appears within art already implies its whole, the whole that manifests itself in the form of its smallest details. The result of our

work is to put aside the world and to openly show our own way of seeing the world (Gabriella Calchi, 2009: 54).<sup>47</sup>

Frente a este fuerte subjetivismo por parte del artista-creador, en el teatro de la Societàs hallamos esta misma fuerza creadora en la figura del espectador. Su teatro rechaza cualquier acercamiento dogmático o didáctico en el arte, describiéndolo como una experiencia que pertenece esencialmente al espectador. El artista crea las condiciones para una revelación sin interpretación ni compromiso. El espectador, por su parte, no está obligado a explicar nada, ni a establecer relaciones entre nociones o códigos, sino a crear su propio espectáculo a través del bagaje de sus propias experiencias:

Credo che questo sia un teatro in cui la dialettica non ha luogo (...) Solo una contrapposizione di tipo chimico può scatenare delle reazioni che escono dal controllo. Queste reazioni possono scatenare il caso, la casualità. La casualità è un elemento fondamentale in ogni problema della bellezza. Lasciarsi sorprendere (Romeo Castellucci, Chiara Guidi y Claudia Castellucci, 2001: 271).<sup>48</sup>

\*\*\*

---

<sup>47</sup> “Cada elemento individual que aparece dentro del arte ya implica su totalidad, la totalidad que se manifiesta en la forma de sus detalles más pequeños. El resultado de nuestro trabajo es dejar de lado el mundo y mostrar abiertamente nuestra propia manera de ver el mundo.”

<sup>48</sup> “Creo que este es un teatro en el que la dialéctica no tiene cabida (...) Solo una oposición de carácter químico puede desatar reacciones que están fuera de control. Estas reacciones pueden desencadenar el azar, la casualidad. La casualidad es un elemento fundamental en cuestiones de belleza. Dejarse sorprender.”

En estos cuarenta años, el teatro de la Raffaello Sanzio ha trabajado continuamente y casi de forma obsesiva en el paso del mito y el ritual a la tragedia y la representación. Su obra opera en el triángulo delimitado por los vértices mito-tragedia-realidad y las metáforas de sus espectáculos son generadas por este triángulo de fuerzas.

Mi intención con este capítulo es crear un mapa conceptual, una cartografía con la que poder definir la línea de pensamiento de toda la producción artística de la Societàs, desde sus comienzos en los años ochenta hasta la actualidad. Estos presupuestos teóricos son a su vez contemporáneos a unos procesos de transformación escénicos que se han gestado tanto en la ya estudiada escena italiana como, más ampliamente, en la occidental desde finales del siglo pasado hasta nuestros días. Unas transformaciones que diferentes críticos han venido a denominar *teatro posdramático* (Lehmann, 2013), *performativo* (Fischer-Lichte, 2011) o *postespectacular* (Eiermann, 2012).

Como cartografía no pretende presentarse como un análisis historiográfico de la producción del grupo cesenático, sino que este mapa registrará las desviaciones de una trayectoria que aún sigue en movimiento, un sistema que se genera a partir de un caos, pues “la materia es oscura [...] se trata de comprender qué comunica este caos [...] Se crean por partenogénesis, líneas, constelaciones... No debo hacer más que seguir esta constelación y, a través de ella, me llega un nombre. Lo comprendo solo en base a lo que el caos, en este caso, me aconseja, me transmite” (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 71).

### 2.2.1. Contra el teatro

Non entrerai nella Chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli senza rivoluzione.

Scànsati, abitudinario del teatro, qui non ci sono immagini per te. Non ci sono cose da vedere per essere commentate dal punto di vista estetico.

Scànsati, faccia del mondo, qui non si dicono cose biografiche tradizionali.

Vieni, tu che vuoi combattere il fatto di essere nato, il fatto di trovarti qui, e il fatto di usare questi strumenti di qui (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 9).

Con estas palabras inicia el manifiesto escrito por Claudia Castellucci y entregado en teatro durante la representación de *Santa Sofía, Teatro Khmer*, de 1985. En este pequeño fragmento podemos ya intuir algunas de las características propias del teatro de la Raffaello Sanzio: ruptura con el concepto tradicional de representación, alejamiento de la idea de obra de arte como resultado final o rechazo del carácter psicologicista de los personajes. Unas características que sitúan su trabajo en una “meditazione sul teatro, contro il teatro e attraverso il teatro” (Oliviero Ponte di Pino, 2013: 360) y, a su vez, dentro de los postulados teóricos de lo que Hans-Thies Lehmann ha llamado *teatro posdramático*.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Véase también Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll y Steve Giles (2013) *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on*

Peter Szondi (2011) estudia la teoría del drama moderno desde el romanticismo hasta Brecht. Lehmann, por su parte, en su estudio *Teatro posdramático* (2013) quería cubrir la ausencia del panorama concreto que Szondi no había tratado desde Brecht hasta la actualidad. Para Lehmann la aparición de los nuevos medios tecnológicos supone una cesura que obliga al teatro a replantearse nuevos conceptos de raíz neoclásica. Este hecho supone el cuestionamiento de principios como la idea de presencia, es decir, la interacción entre actores y espectadores en un mismo espacio. Asimismo, con el desarrollo del movimiento simbolista, la idea de suceso o el uso del diálogo entran en crisis. Mientras que en el drama moderno el intercambio lingüístico se produce de manera fluida y la palabra es el elemento central, en torno a la cual gira la construcción de la obra, con la llegada del teatro posdramático la palabra se convierte en un objeto más, en un elemento que se halla al mismo nivel que otros componentes escénicos. La palabra entra en crisis. Así, esta ruptura comienza a hacerse visible en movimientos de vanguardia como el surrealismo donde se inicia una tentativa por dar salida a estas nuevas formas de expresión, pero sin romper completamente con la tradición moderna. El objetivo de la Raffaello Sanzio era precisamente esta ruptura radical con la tradición moderna y es, por ello, que manifiestan abiertamente su distancia respecto al legado surrealista:

Ma non credere che sia il surrealismo la chiave del problema; la chiave surrealista è completamente

---

*Contemporary Performance* y Glenn D'Cruz (2018) *Teaching Postdramatic Theatre. Anxieties, Aporias and Discourses*.



sbagliata, nel suo inconscio conservatorismo rielaborato. Questo è il teatro khmer, lo diciamo chiaro e tondo: qui si tratta di fare piazza pulita nel mondo intero (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 9).<sup>50</sup>

El siguiente cuadro sintetiza y delimita las diferencias fundamentales entre el teatro dramático de tradición moderna y el teatro posdramático:

Teatro dramático	Teatro posdramático
Carácter <i>diegético</i>	Irrupción de lo real
Texto predomina	Texto desaparece entre otros signos
Representa	Presenta
Antagonismo entre personajes	Tensión entre materiales
Lógico	Analógico
Lineal-sucesivo	Simultáneo-asociativo
Narración estructurada por conflictos	Puzzle temático
Resultado	Proceso

<sup>50</sup> “Pero no creáis que el surrealismo es la clave del problema; la clave surrealista está completamente equivocada desde su conservadurismo inconsciente reelaborado. Este es el teatro Khmer, lo decimos alto y claro: de lo que se trata aquí es de hacer borrón y cuenta nueva.”

La ausencia de acción en el sentido aristotélico del término, es decir, del carácter *diegético* nos lleva a una desjerarquización de los elementos teatrales. La irrupción de lo real, por otro lado, no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo, sino en “la incertidumbre que plantea la indecibilidad sobre si se trata de realidad o de ficción” (Lehmann, 2013: 174). Cuando en el episodio L.#09 de *Tragedia Endogonidia* aparece un equipo de limpieza con los monos de trabajo donde viene escrito “Cleaning Service S. Raffaello Sanzio” en la espalda de cada mono, la dicotomía ficción/realidad entra en quiebre. En el teatro posdramático la eliminación de la frontera entre lo ficticio y lo real se hace evidente, y el papel de la ética entra a formar parte del juego. El carácter mimético del drama queda anulado y los hechos se nos presentan, en lugar de ser representados. El auge de lo presentacional frente a la representación viene determinado por la condición autorreferencial y constitutiva de realidad por la que las acciones performativas están caracterizadas. Frente al cariz lógico del teatro dramático, el teatro posdramático trabaja con analogías, cuyo procedimiento tiende a la sinestesia: el abandono de la síntesis, el gusto por la acumulación caótica, el carácter abierto, simultáneo y fragmentario. Así, la realidad se concibe como un sistema inestable más que un circuito cerrado. El abandono de la síntesis permite entrar en una realidad onírica cargada de imágenes cuya construcción se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento, y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados. En el último episodio de la *Tragedia Endogonidia*, C.#11 *Cesena*, vemos al niño que lee un cómic y que establece a través de su lectura asociaciones analógicas que podrían vincularse con las imágenes que vemos paralelamente. Por otro lado, el teatro

se convierte en un acontecimiento social que ya no se limita a presentar el resultado final de su creación, sino que “valora el proceso temporal de la elaboración de una imagen como proceso teatral” (Lehmann, 2013: 239). El teatro de la Societàs Raffaello Sanzio es un claro ejemplo de las características propias del teatro posdramático que Lehmann postula. Un teatro que se mueve en los límites del lenguaje, en la búsqueda de nuevas formas de expresión y de recepción.

*Santa Sofia, Teatro Khmer* (1985) es toda una declaración de intenciones de los postulados teóricos y prácticos de la primera etapa de la compañía. Siguiendo el pensamiento filosófico de Wittgenstein, la Societàs puso de manifiesto la difícil relación con la realidad. Para el filósofo alemán, no se podía decir el mundo, el lenguaje, la lógica o Dios, porque no podemos *salir* de ellos para decirlos. Todo lo que digamos está *en* el lenguaje o *en* el mundo, *en* la lógica o *en* Dios; ¿cómo hablar desde fuera del lenguaje si somos lenguaje? ¿Cómo hablar desde “l'impero della parola [che] è una prigionia”? (Romeo Castellucci en Oliviero Ponte di Pino, 2013: 360). Teniendo en cuenta que “Khmer” significa “ruptura”, ¿cuáles son las soluciones que la Raffaello Sanzio postulaba en su primera etapa de trabajo hacia esta liberación del lenguaje? Los de Cesena buscaban la instauración de una escena de la “superrealtà”, una realidad que era “più reale di quella esistente” (Oliviero Ponte di Pino, 2013: 331).

- Nel corso dei vostri spettacoli lavorate spesso alla costruzione di un sistema di Segni: una lingua, una religione...
- Si tratta in sostanza di creare un oggetto “superreale”: una cosa credibile che può avere a che

fare con la tua vita pratica (Oliviero Ponte di Pino, 2013: 291).<sup>51</sup>

Para la instauración de esta nueva realidad era necesaria, en primer lugar, la creación de una nueva lengua, la *Generalissima*, y, en segundo lugar, el nacimiento de una nueva religión, la *religione Colonna*. Estos dos sistemas sígnicos abogarían por la creación de una escena iconoclasta. Ambas negarían el teatro, pero vendrían realizadas paradójicamente *a través del teatro*: “Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione (...) Questo è il teatro della nuova religione, perciò vieni tu che desideri essere seguace delle colonne dell’Irreale. Il reale lo conosciamo, e ci ha delusi fin dell’età di anni quattro” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 9).<sup>52</sup> En *Santa Sofía* se haría uso de la creación de una nueva lengua formada por un vocabulario de ochocientas palabras, organizadas en cuatro anillos concéntricos de diferentes niveles y a imitación de las ruedas de la memoria de Ramon Llull<sup>53</sup> y Giordano Bruno.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> “- En vuestros espectáculos, a menudo trabajáis en la construcción de un sistema de signos: una lengua, una religión...

- Se trata básicamente de crear un objeto ‘super-real’: algo verosímil que puede formar parte de tu vida cotidiana”.

<sup>52</sup> “Este es el teatro que rechaza la representación (...) Este es el teatro de la nueva religión, así que vengan aquellos que deseen ser seguidores de las columnas de lo irreal. Conocemos lo real, y nos ha decepcionado desde que teníamos cuatro años.”

<sup>53</sup> Ramón Llull fue un filósofo místico (Mallorca, 1235-1316), cuyo arte de la memoria se diferencia del arte clásico en tanto que designa los conceptos que emplea mediante una notación alfabética, e introduce el movimiento en la memoria, es decir, sus figuras no son estáticas, sino que están en permanente movimiento.

<sup>54</sup> Giordano Bruno (1548-1600) fue un teólogo italiano, quien bajo la influencia de Llull creó el sistema arquitectónico de la memoria e instaló las imágenes del arte clásico de la memoria en las ruedas lulianas.

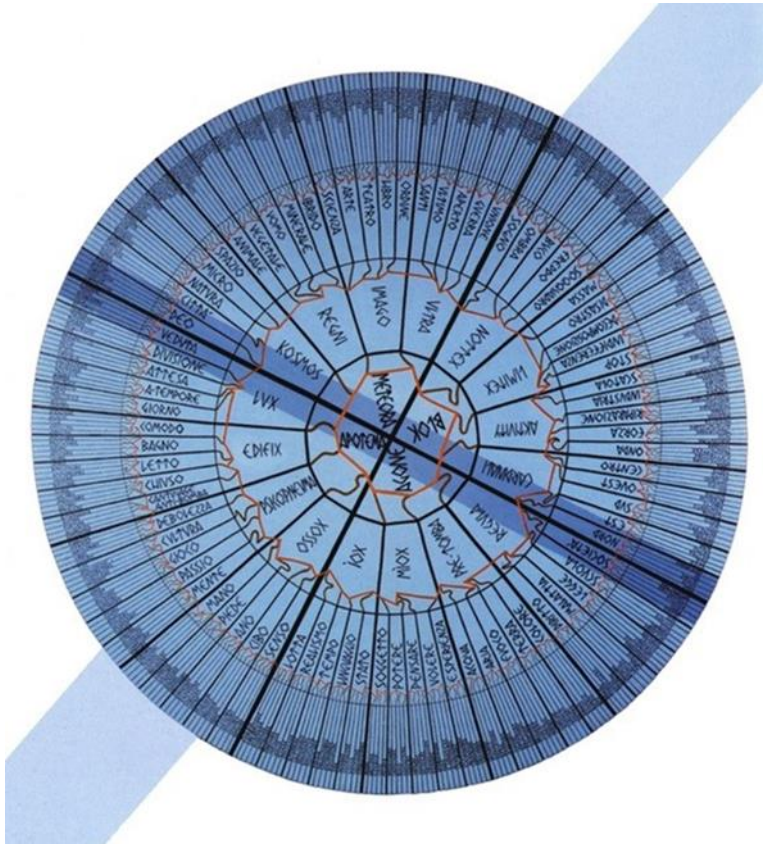


Ilustración 1 La lingua *Generalissima*. Foto: © Societas Raffaello Sanzio

La lingua *Generalissima* aveva risonanze e implicazioni diverse, perché funzionava soprattutto a livelli sulinguistici, telepatici. In termini tecnici, si capiva attraverso l'intonazione. Nella lingua *Generalissima* ci sono quattro livelli: nel primo ci sono quattrocento parole, nel secondo ottanta, nel terzo sedici e nell'ultimo quattro: “agone”, “apotema”, “meteora” e “blok”; quindi solo dalla pronuncia è possibile capire il senso di una frase (Oliviero Ponte di Pino, 2013: 360).<sup>55</sup>

La *Generalissima* sería una lengua de la acción, performativa. Su interpretación solo sería posible a través de su puesta en “escena”, en el aquí y ahora de la acción. La *Generalissima* anhelaba nuestra liberación como espectadores del “impero della parola”. La lengua se convierte, por tanto, en un elemento activo, en grado de modificar – y añadiría performativamente – la realidad misma.

Il Monaco: E tu, sacra Colonna, imponimi di pregare senza parole.

Leone III: Non userò più alcuna parola: nemmeno queste.

(Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 21).

La *Generalissima*, que aparecería por primera vez en el espectáculo *Kaputt Necropolis* de 1984, haría también acto de presencia en *Uso umano di esseri umani* (2013), una

---

<sup>55</sup> “La lengua de la *Generalissima* tenía diferentes resonancias e implicaciones ya que funcionaba sobre todo a niveles sublingüísticos y telepáticos. En términos técnicos, se entendía a través de la entonación. En la lengua de la *Generalissima* hay cuatro niveles: en el primero hay cuatrocientas palabras, en el segundo, ochenta, en el tercero, dieciséis, y en los últimos cuatro: ‘agone’, ‘apotema’, ‘meteor’ y ‘blok’; por lo tanto, solo a partir de la pronunciación es posible entender el significado de una oración.”

performance mucho más reciente, cuya acción alude al poder del lenguaje para trascender el cuerpo. Esta idea queda representada iconográficamente durante la performance a través de la pintura de *La resurrección de Lázaro*, de Giotto. El principio de la descomposición, presente en la pintura de Giotto, trataba de representarse escénicamente a través del uso de la lengua artificial.

Por otro lado, el segundo recurso fundamental en la búsqueda de la instauración de esa nueva “superrealidad” fue para la Societàs el teatro de *la religione Colonna*, el cual más adelante sería definido como *il teatro dei murati*.<sup>56</sup> Ese muro no será la cuarta pared derruida que vuelve a levantarse, sino que se constituye como “un muro de belleza” que abre posibles nuevas realidades:

quel teatro era volontariamente murato e immobile. Le stesse pietre che formavano il muro di cinta della prigione rappresentata, venivano utilizzate come baluardo di difesa entro cui recludersi volontariamente, nella consapevolezza che proprio il muro è la via che comunica! (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 98).<sup>57</sup>

Como podemos leer en el manifiesto de *Santa Sofia, Teatro Khmer*, el nuevo teatro debe ser “el teatro de una nueva religión”, llamada *la religione Colonna*. De esta manera, Claudia Castellucci declara la intención del grupo de crear un nuevo lenguaje, en un intento por establecer un renovado rito teatral. La “columna” o el “muro” de este nuevo ritual

---

<sup>56</sup> *Il teatro dei murati* será explicado de forma más detenida en el tercer capítulo, dedicado a la figura del espectador en el trabajo de la Societàs.

<sup>57</sup> “Aquel teatro estaba voluntariamente amurallado e inmóvil. Las mismas piedras que formaban el muro, que representaba la prisión, venían utilizadas como escudo dentro del cual defenderse voluntariamente, con el conocimiento de que: ¡es el muro la vía que comunica!”

será precisamente aquella que abra la posibilidad de crear otras realidades.



Ilustración 2 *Uso umano di esseri umani*, de Romeo Castellucci (2013). Foto: © Societas Raffaello Sanzio

### 2.2.1.1. La crisis de la representación

*Je n'ai pas représenté Auschwitz, je n'ai pas représenté  
l'horreur. J'ai mis en scène le nom, Auschwitz, et le nom  
seulement...*

(Romeo Castellucci en Bruno Tackels, 2005: 75)

Tanto “la lingua Generalissima” como “la religione Colonna” se constituirán como primeros métodos de



investigación en torno a la instauración de esa nueva “superrealidad”, que la *Societas* buscaba instaurar en sus escenificaciones. Esta búsqueda se asienta en lo que ya Antonin Artaud propugnaba con su *Teatro de la Crueldad*.

La crítica de Artaud al teatro tradicional burgués se centraba precisamente en que el actor repetía la palabra predeterminada por el autor, convirtiéndose en un mero agente de este y en que el autor estaba, asimismo, comprometido con una representación; es decir, con la repetición de un mundo preexistente. Artaud quería distanciar el teatro de esta lógica de la redundancia y el *doble*. Por su parte, Jean François Lyotard reconocería la necesidad de entender este “distanciamiento” como un “proceso energético” en el cual el teatro ya no sería entendido como un teatro del significado, sino de las “fuerzas, intensidades, afectos presentes” (Lyotard, 1981: 89):

Los signos no se toman ya entonces en su dimensión representativa, no representan ya ni siquiera la Nada, no representan, permiten acciones, funcionan como transformadores que consumen energías naturales y sociales para producir afectos de altísima intensidad (Lyotard, 1981: 92).

Para Artaud la escena era un lugar físico y concreto que debía hablar su propio lenguaje, el cual estaba destinado a los sentidos e, independientemente de la palabra, debía satisfacerlos. Así, este lenguaje, “lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras (...) hacer nacer imágenes de energía en el inconsciente” (Artaud: 2001: 109). Jacques Derrida apuntaba en su artículo, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, de 1967, que era necesario puntualizar qué entendía Artaud por

“representación” cuando señalaba que “la escena ya no habrá de representar”:

La escena no será tampoco una representación, si representación quiere decir superficie extendida de un espectáculo que se ofrece a *voyeurs*. Aquella ni siquiera nos ofrecerá la presentación de un presente si presente significa lo que se mantiene *delante* de mí. La representación cruel debe investirme. Y la no-representación es, pues, representación originaria, si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio (Derrida, 1989: 325).

Se trata, pues, de una ruptura con la representación clásica y una apertura a un nuevo “espacio” y “tiempo” donde “la no-representación es representación originaria”. Esta última afirmación de Derrida entra en diálogo con la sentencia que Claudia Castellucci pronunciaría en el manifiesto entregado en el teatro durante el espectáculo de *Santa Sofia. Teatro Khmer*: “questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione (“Quando non vi è alcuna rappresentazione è allora che sorgono le vere rappresentazioni”- frase non mia)” (1992: 9) Quizá la ansiada “superrealidad” de la Societas esté más cerca de aquella “no- representación [que] es representación originaria”.

Para Derrida, el *Teatro de la Crueldad* de Artaud, ante todo, anuncia los límites de la representación en un ataque a la *repetición* a la que el signo teatral estaba sometido. No obstante, Derrida apunta que el intento de “fidelidad” a los postulados del Teatro de la Crueldad pone de manifiesto la imposibilidad de su propia ejecución:



Ilustración 3 *Br.#03 Bruxelles, Tragedia Endogonidia* (© Societas Raffaello Sanzio)

la “gramática” del teatro de la crueldad, de la que decía que estaba “por encontrar” seguirá siendo siempre el límite inaccesible de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleve en sí su doble como su muerte, de un presente que no repita, es decir, de un presente fuera del tiempo, de un no-presente (Derrida, 1989: 340).

Así, el posicionamiento de Derrida frente al teatro de Artaud sugiere que el *Teatro de la Crueldad*, más que ser un teatro que no haya “comenzado aún a existir”, en un sentido retórico “está [siempre] por nacer”. De tal manera que para Gabriella Giannachi y Nick Kaye (2002) el teatro de la Societas Raffaello Sanzio está más cercano a la crítica de Derrida sobre la obra de Artaud, que a los escritos del propio Artaud: “In contrast to Artaud’s desire to surpass the “repetition” and so “absences” of the “sign”, Raffaello Sanzio emphasize the spoken word’s ‘finitude’: not speech before words, but silence that precedes it; not ‘transcendence’, but the mortality implied within our

linguistic condition” (Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 144).<sup>58</sup> Esta problematización del sujeto frente a la prisión del lenguaje se encuentra presente en la mayor parte de sus puestas en escena que ponen en evidencia esa finitud de la palabra, enfatizando el silencio que la precede. Así, el teatro de la Societas paradójicamente se convierte en lo que Gilles Deleuze denominaría como el “teatro de la repetición”, pues “repetir un ‘irrecomenzable’ no es agregar una segunda y tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia” (1995: 50). Ejemplos de ello, lo encontramos en *B. #04 Bruxelles*, de *Tragedia Endogonidia*, donde uno de los actores, vestido de policía, vierte pintura roja contenida en una botella de plástico en el escenario, formando un charco de “sangre” sobre el que otro actor se tumba y comienza a ser golpeado por los dos policías. No nos hallamos ante la disolución de la representación, sino ante una particular atención de la acción representada en sí misma; es un juego autorreferencial que no entra dentro de las pautas metateatrales, que en muchos espectáculos podemos apreciar, sino que va más a allá. Lo que Romeo Castellucci nos dice es a la manera de Magritte: *esto no es una paliza*.

Este mismo procedimiento ya se encontraba presente en *Guilio Cesare* (1997), donde sobre el cadáver de Casio, personaje interpretado por una actriz con anorexia, venía colocado un cartel cuya frase rezaba: “Ceci n’est pas un acteur”. Este complejo juego irónico de claro sabor magritiano pone en evidencia el rechazo que este teatro dirige hacia el “personaje”, y hacia cualquier carácter

---

<sup>58</sup> “En contraste con el deseo de Artaud de superar la ‘repetición’ y las ‘ausencias’ del ‘signo’, la Raffaello Sanzio enfatiza la ‘finitud’ de la palabra: no hay discurso antes que las palabras, sino que las precede el silencio; no hay ‘trascendencia’, sino la mortalidad implícita dentro de nuestra condición lingüística.”

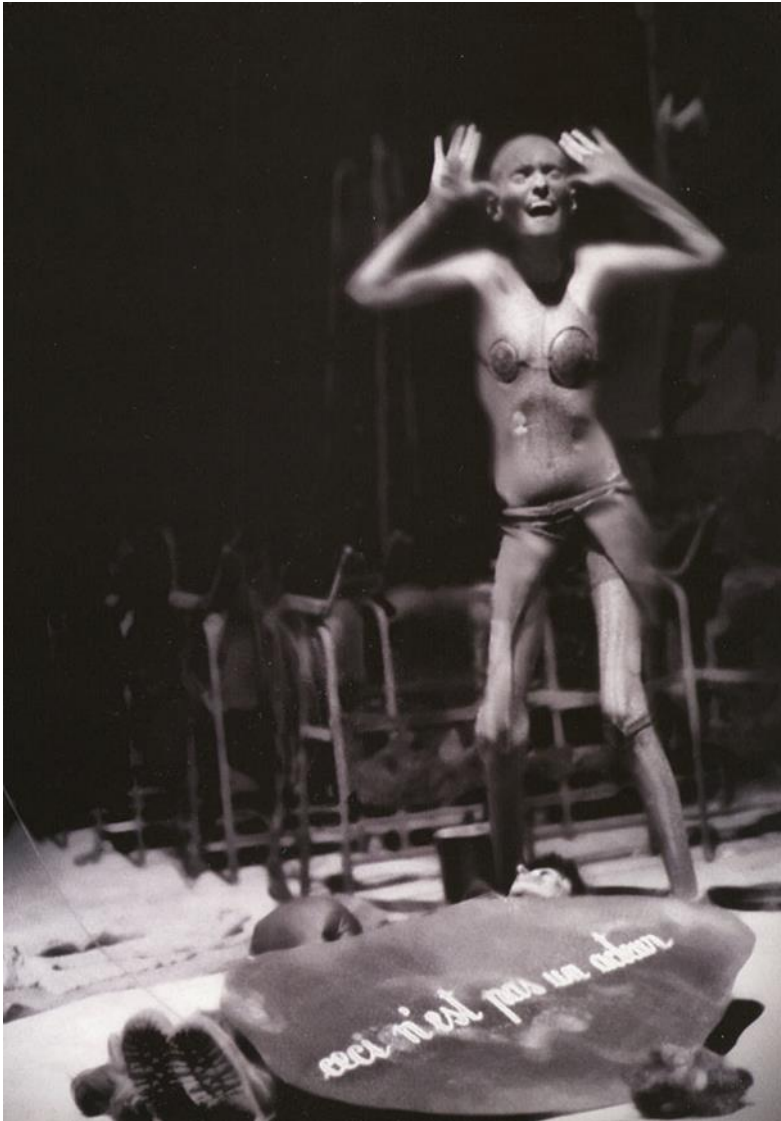


Ilustración 4 *Giulio Cesare*, 1997 (© Societas Raffaello Sanzio. En foto: Elena Bagaloni como Brutus, Cristiana Bertini como Cassius)

psicologicista de raíz neoclásica; apostando, en cambio, por la construcción de “figuras” con las que, a partir de su materialidad, es decir, de su presencia física, se explore “la fisica della rappresentazione” (Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, 2001: 221).

Nos encontramos, por tanto, ante una apertura del concepto clásico de representación en la que el dominio del *logos* queda anulado. La palabra se convierte en un recurso más de la escena, al mismo nivel que el resto de elementos que la componen. El texto (la palabra) no habrá de silenciarse o desaparecer, sino encontrar su función dentro de un sistema. La relación, por tanto, entre la palabra y su notación (su escritura) no estará basada en el *dictado*, es decir, en citas o recitaciones dadas por el autor o director al actor, sino que al tornarse en “gesto” deberá encontrar su nueva lógica de funcionamiento dentro de la escena.

Para la Societàs, *Amleto. La vehemente esteriorità della morte di un molusco* (1992) se convertiría en el espectáculo con el que afrontó por vez primera el trabajo con el texto teatral clásico. Hasta ese momento habían rechazado la puesta en escena de textos dramáticos, puesto que consideraban que “les mots ont tendance à emprisonner, à limiter les significations, les sensations” (Romeo Castellucci en Perrier, 2014: 19). Podríamos interpretar el *Amleto* de la Raffaello Sanzio como el comienzo del acto final del *Hamlet* de Shakespeare o, quizás, como precuela del texto clásico. *Amleto* está encadenado a la memoria de sus despojos o de su propio nacimiento, como también lo está el actor Paolo Tontí a través del collar en forma de candado que lo conecta con el papel de Horacio, el superviviente condenado a contar, encarnar y deconstruir la

leyenda del héroe danés. *Amleto* se convierte en un molusco, que comienza su descenso al inframundo del lenguaje; una involución, no una regresión, que llevará a Hamlet, por la voz de Horacio, a negarse a sí mismo. Un cuerpo que, como Ofelia, vuelve a las aguas, a los rincones más profundos del feto. Así,

À la question : « Être *ou* ne pas être. », leur Hamlet répond : « Être *et* ne pas être. » C'est un autiste, seul en scène, paraissant fonctionner par inertie, comme un mécanisme impersonnel, d'une certaine manière similaire à l'animal (Perrier, 2014: 19).<sup>59</sup>



**Ilustración 5 Paolo Tonti en *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un molusco* (1992) Foto: © Societàs Raffaello Sanzio**

---

<sup>59</sup> “A la pregunta: ‘Ser o no ser’, su Hamlet responde: ‘Ser y no ser’. Es un autista, solo en el escenario, que parece funcionar por inercia, como un mecanismo impersonal, de alguna manera similar al animal.”

*Amleto* construye su propio lenguaje, ya bien sea a través de los diferentes alaridos que ejecuta junto a las secuencias de acciones repetitivas, o a través de la combinación de las letras del alfabeto que escribe en la pared y que componen diferentes oraciones entre ellas: “Io sono l’aborto di Ofelia”, “Io sono l’aorta del profeta Elia”, “Immortalità della responsabilità eroe-fantasma” (Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, 2001: 31-32). Este trabajo con la palabra nos conduce a la “separación del concepto y del sonido, del significante y del significado, de la pneumática y de la gramática, a la libertad de la traducción y de la tradición, al movimiento de la interpretación, a la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor” (Derrida, 1989: 328). Asimismo, mientras esta atención por el lenguaje en Artaud es signo de una manifestación del “teatro de la vida”,<sup>60</sup> por su parte, la Societas la entendía como un juego irónico.

Claudia Castellucci afirmaba que “it is the time that art was emancipated from language. It is there [in the absence of language] where nothing is equivocal; where one can understand everything and therefore act with complete certainty” (Gabriella Calchi, 2009: 54).<sup>61</sup> El propio Artaud reivindicaría el derecho a romper con el sentido usual del lenguaje, “de quebrar de una vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar,

---

<sup>60</sup> Por ejemplo, su particular estudio de la onomatopeya (glosopoiesis), está orientado en esta dirección, pues como afirma Derrida no se trata de un lenguaje imitativo, sino que “nos conduce de nuevo al borde del momento en donde todavía la palabra no ha nacido, cuando la articulación no es ya un grito, pero tampoco es aún un discurso, cuando la repetición y con ella la lengua en general es casi imposible” (Derrida, 1989: 328).

<sup>61</sup> “Es el momento en que el arte se emancipe del lenguaje. Es allí [en ausencia de lenguaje] donde nada es equívoco; donde uno puede entender todo y por lo tanto actuar con total certeza.”



en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos” (Artaud, 2001: 109). Sin embargo, mientras Artaud aspira a la emergencia de una metafísica, de un teatro puro, la Societàs focaliza su trabajo en la materialidad, en un juego retórico sobre el lenguaje, en la consciencia de ese “límite inaccesible de la representación” y en la búsqueda, así, de una nueva “superrealidad” a través de un lenguaje iconoclasta.

### 2.2.1.2. El teatro iconoclasta

*Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'Irreale anti-cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate.*  
(Claudia Castellucci en Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 9)

En su cuestionamiento del lenguaje teatral y la representación, la compañía ha dedicado una especial atención a las imágenes que ellos mismos despliegan, interrogándose acerca del papel del actor en la escena, al tiempo que llaman la atención sobre el acto de hablar o interpretar. En este sentido, el interés de la compañía por las estrategias retóricas reforzó el desarrollo de un teatro que ellos mismos denominaron “iconoclasta”.

*Santa Sofia, Teatro khmer* (1985) es un manifiesto; una reflexión sobre la iconoclastia. Con ella buscaban la instauración de “una escena vacía mentalmente”, donde crear nuevas imágenes a partir de las imágenes ya dadas.

Parce que tout le théâtre est fondé sur l'iconoclastie, qui est elle-même une force théâtrale que nous voulions mettre en actes. La pièce n'est pas le résultat de nos théories, mais est imprégnée d'elles. Et nos théories prennent en compte un théâtre du degré zero, de la scène vide mentalement, parce que très pleine sur le plan scénique (Romeo Castellucci en Perrier, 2014: 18).<sup>62</sup>

En *Santa Sofia* hallamos la figura de Pol Pot, descrito por Romeo Castellucci como “l'iconoclasta più radicale dell'era contemporanea e forse di ogni epoca” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 29), “il generale dell'odio”, que había pedido a sus soldados que destruyeran todo lo que venía de Occidente que pudiera contaminar sus propias filosofías de vida. La figura iconoclasta de la sociedad contemporánea se une a otra grande figura iconoclasta, en esta ocasión, de la historia del arte: Leone III, emperador de Constantinopla, quien ordenará la destrucción de todas las imágenes (iconos) que aparezcan durante el espectáculo. Leone III será también el símbolo “dell'indipendenza dalle forme e del ritorno allo stato originario della materia: l'inerzia” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 49). El carácter rupturista de ambas figuras queda patente en el siguiente fragmento:

Il dramma consiste nel semplice fatto che Pol Pot parla e, parlando, cede al sistema del linguaggio, anche se parla contro di esso, tanto è vero che alla fine il monologo si strozza con un inatteso “Odia!, Odia! Odiami! (...) Il dramma si sfracella

---

<sup>62</sup> “Porque todo el teatro está basado en la iconoclasia, que es en sí misma una fuerza teatral que queríamos poner en acción. La obra no es el resultado de nuestras teorías, pero está imbuida por ellas. Y nuestras teorías toman en cuenta un teatro de grado cero, de la escena vacía mentalmente, porque está muy lleno en el plano escénico.”

nuovamente e nuovamente entra Leone che, stranamente, dice a Pol Pot di non usare più la parola “odio”, perché non bisogna più usare alcuna parola per attuare veramente l’odio nei confronti di una cosa. Non è più possibile odiare veramente usando la parola ‘odio’. Il fatto di usarla, anzi, contraddice l’odio stesso (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 53).<sup>63</sup>

Esta reflexión sobre el lenguaje se ampliará a un cuestionamiento del propio trabajo del actor frente a la escena. En un intento por llevar el trabajo del actor a la parálisis, la compañía representa a Pol Pot en un estado enfermizo, acostado en una cama durante toda la duración del espectáculo. ¿Quizá la actuación de Pol Pot está aún por encontrarse? ¿Deberá encontrar el actor que interpreta a Pol Pot un nuevo lugar para ser ocupado? Este mismo recurso de parálisis – pero llevado a sus máximas posibilidades – lo encontraremos posteriormente en *I miserabili* (1986) a través del personaje del Araldo. Esta figura, situada en el centro de la escena, inmóvil y muda durante la hora y media que duraba la obra, representaba al mensajero quien debía traer un mensaje:

His message was that of division. He was an optical obstacle; he cut the stage in half. Being still is a very innocent sign which becomes extremely violent, unbearable on stage because the spectacle collapses. And it’s often a gesture of renunciation, generating

---

<sup>63</sup> “El drama consiste en el simple hecho de que Pol Pot habla y, al hablar, se entrega al sistema del lenguaje, incluso si habla en contra, tanto que al final el monólogo se ahoga con un inesperado ‘¡Odio! ¡Odio! odiarme!’ (...) El drama se estrella una y otra vez. Leone entra, extrañamente, diciéndole a Pol Pot que no use más la palabra ‘odio’, porque no es necesario usar más palabras para implementar el odio de algo. Ya no es posible odiar realmente usando la palabra ‘odio’. El hecho de usarla, por el contrario, contradice el odio mismo.”

violence (Romeo Castellucci en Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 148).<sup>64</sup>

Este gesto inocente, pero a la vez violento es el que la compañía busca “abrir” en la escena a través de la instauración de un lenguaje iconoclasta, el cual trabaja en una amplificación del lenguaje teatral exponiéndose como “una representación de la representación”. Esta reduplicación crea paradójicamente una perturbación del lenguaje que desde la ironía abre nuevas posibilidades de lectura. En este sentido, el lenguaje teatral entra en un constante proceso de transformación o *transfiguración*.

El carácter esencial de la iconoclasia es, en efecto, la transformación de algo que antes tenía una forma y ahora toma otra. Como se decía al principio la iconoclasia no es una anulación de las formas, sino una transformación figurativa, es decir, con más propiedad, una transfiguración. La orientación iconoclasta del teatro es un movimiento hacia la esencia<sup>65</sup>, no hacia lo esencial (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 20).

En este sentido, la iconoclasia es en el teatro de la Societàs una objeción al teatro entendido como copia (mímesis) de la realidad, en ese mismo intento de Alois Rielg de

---

<sup>64</sup> “Su mensaje fue el de la división. Era un obstáculo óptico; cortó el escenario por la mitad. Estar quieto es un signo muy inocente que se vuelve extremadamente violento, insoportable en el escenario porque el espectáculo colapsa. Y es a menudo un gesto de renuncia que genera violencia.”

<sup>65</sup> “Dicendo questo non si vuole dunque indicare uno stile spirituale e rarefatto come quello che potrebbe essere evocato dall’astrattismo di Mondrian o dal suprematismo di Malevich. (...) Per essenza, qui, non si intende una sintesi, ma un risultato che precipita nell’intimità: la collocazione non del nostro posto nel mondo, ma del mondo in noi, viventi tra viventi” (Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, 2001: 293).

competición con la naturaleza. Su objetivo es la ruptura de imágenes reconocibles y familiares, al tiempo que satisfacen esa necesidad de revertir el orden de las cosas, renunciar a la lealtad del realismo en el arte o, como insisten Pol Pot y Leone III, renunciar al “realismo óptico”. Como el emperador de Constantinopla declaró en *Santa Sofía*:

LEONE III Arte: orrido doppio del reale!  
Arte: questo orrido falso dell'irreale!  
La realtà mi offriva una sola possibilità:  
accettare tutto l'esistente!  
Una parete reale, costruita nel Trecento da  
Constantino!  
La parete esisteva!  
Il Trecento era esistito!  
Costantino era esistito!  
Anche la mia lingua esisteva! Anche il mio  
orrore per il mondo apparteneva al mondo! (...)  
Volevo uscire dal reale definitivamente! Non avere  
relazioni! Non devo più parlare!  
(Claudia Castellucci y Romeo Castellucci,  
1992: 23).<sup>66</sup>

La iconoclasia de Pol Pot y Leone III, es decir, su negación de la realidad denotaría un esfuerzo por revelar lo que la realidad misma está ocultando:

---

<sup>66</sup> “LEONE III

Arte: ¡horrible doble de lo real!

Arte: ¡este falso horror de lo irreal!

La realidad me ofreció una sola posibilidad: ¡aceptar todo lo existente!

¡Un verdadero muro, construido en el siglo XIV por Constantino!

¡El muro existía!

¡El siglo XIV había existido!

¡Constantino había existido!

¡Incluso mi idioma existió! ¡Incluso mi horror por el mundo pertenecía al mundo! (...) ¡Quería salir de la realidad para siempre! ¡No tener relación! ¡Ya no debo hablar!”

Da questa fase di ustione, da questa esperienza che stigmatizza, si è ricercata la vera immagine. La spinta iconoclasta di *Santa Sofia* era una spinta verso la vera immagine. Così dallo zero raggiunto dal rogo iconoclasta sono rimasti i pilastri portanti, la radice più intima dell'immagine (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 182).<sup>67</sup>

La iconoclasia no contradice la imagen, sino que es un intento de introducirla bajo nuevas condiciones. Es un proyecto estético, pero a su vez ético, pues busca abrir grietas en la noción clásica de representación y a su vez va más allá de las formas de realidad que ya se conocen. En esta exploración hacía “la radice più intima dell’immagine”, el mecanismo de funcionamiento que trabaja en sus montajes está basado en una red hipertextual de significación propia, individual, donde la imagen que se revela debe ser interpretada por el espectador aportando una nueva significación que nunca es cerrada, sino abierta a tantas interpretaciones como espectadores haya. El hipertexto funciona a través de un lenguaje “rizomático” en la medida que en el lenguaje hipertextual actúan una serie de principios, propios del rizoma, como el principio de conexión y de heterogeneidad – los diferentes puntos del rizoma se conectan entre sí –, principio de multiplicidad – no existe el Uno, sino lo múltiple –, principio de ruptura asignificante – cuando se produce un corte en la cadena rizomática, lo que se da no es una interrupción sino un volver a empezar de lo mismo y, a la vez, de algo nuevo –,

---

<sup>67</sup> “A partir de esta fase de quemadura, de esta experiencia que estigmatiza, se buscó la verdadera imagen. El empuje iconoclasta de *Santa Sofia* fue un impulso hacia la verdadera imagen. Así, a través del grado cero alcanzado por la hoguera iconoclasta resistieron los pilares portantes de la raíz más íntima de la imagen.”



Ilustración 6 R. #04 Roma, *Tragedia Endogonidia*. Foto: © Societas Raffaello Sanzio

y el principio de cartografía – el rizoma no pertenece a ningún tipo de modelo arborescente – (Gilles Deleuze y Félix Guattari, 2015). Así, el mapa hipertextual “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de realizar constantemente modificaciones” (Deleuze y Guattari, 2015: 18).

Aunque este aspecto puede extrapolarse a toda su producción artística, los once episodios que componen *Tragedia Endogonidia* son ejemplos paradigmáticos de la creación de esta red hipertextual de imágenes que vienen representadas a través de un proceso de transfiguración. Todas las figuras que aparecen en *Tragedia Endogonidia* – reconocibles y no reconocibles – sufren transformaciones: el hombre vestido de payaso del primer episodio en otra memoria espacial podría ser la trabajadora, que limpia, del episodio *Br. #04* o el pastor, que vigila, de *Av. #02*. El Nuevo Testamento completa el Antiguo Testamento, como San Pablo completa a Moisés en una suerte de repetición

paródica, siguiendo el mismo principio de transfiguración (transmigración) y mutabilidad. En este sentido, son interesantes las palabras de Romeo Castellucci al referirse a la figura de San Pablo:

San Paolo ha radici profonde. Il suo personaggio è interessante perché si pone tra due culture: quella ebraica e quella greca. Egli si pone come un nuovo Mosé e se Mosé spezza le Leggi, S. Paolo le vuole dissolvere con le stesse regole della Legge. Questo è ciò che accade nella meccanica della tragedia (Romeo Castellucci, 2004: 7).<sup>68</sup>

A lo largo de los episodios el espectador es capaz de reconocer ciertas figuras como Cristo durante la pasión, Edipo frente a la Esfinge, Charles De Gaulle, Mussolini, etc. Sin embargo, la presencia de estas figuras no implica una representación mimética de ellas, sino más bien la evocación de una memoria. La gran similitud del actor con De Gaulle reflejaba más bien la propia idea de máscara. Éste no era Charles De Gaulle, ni el actor que trataba de hacer de De Gaulle, “quello che importava in lui è che fosse ‘fatto’” (Romeo Castellucci, 2004: 7). La máscara, como afirma Deleuze, “asegura la constitución, la revalorización del rostro, la rostrificación de la cabeza y del cuerpo: la máscara es, pues, el rostro en sí mismo, la abstracción o la operación del rostro. Inhumanidad del rostro. El rostro nunca supone un significante o un sujeto previos” (Deleuze y Guattari, 2015: 186).

---

<sup>68</sup> “San Pablo tiene raíces profundas. Su carácter es interesante porque surge entre dos culturas: la judía y la griega. Él se erige como un nuevo Moisés y si Moisés infringe las Leyes, San Pablo quiere disolverlas con las mismas reglas de la Ley. Esto es lo que ocurre en la mecánica de la tragedia.”



Oliviero Ponte di Pino señala que tanto “la neolingua Generalissima” como “la religione Colonna” – ambos procedimientos resultantes de la búsqueda iconoclasta – , “nella loro provocatoria inventiva queste due utopie burlesche (...) imboccano altrettanti vicoli ciechi. Pongono il paradosso, ma non possono risolverlo, se non ironicamente” (2013: 245).<sup>69</sup> Así, el nuevo objetivo en la segunda etapa de trabajo del grupo italiano estaría en “andare indietro e avanti”, hasta encontrar el punto donde la representación y su significado, la palabra y la cosa, aún eran un todo. Según la hipótesis de la Società Raffaello Sanzio, esta unidad podría encontrarse en el símbolo. Así, a partir de *Santa Sofia* esta lucha contra el teatro continuaría en la desestabilización del significado del símbolo a través del mito.

Nos preocupaba el sentido, y solo tras la hoguera iconoclasta lo encontramos. Lo que quedó, lo que emergió, lo que ninguna potencia iconoclasta consiguió quemar fueron las estructuras esqueléticas de la fábula. La fábula fue la única cabaña capaz de hospedarnos y de ofrecernos el sentido que andábamos buscando para nuestro teatro (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 29).

En la segunda fase – que ellos mismos denominaron “Super-icona” –, con el espectáculo *La discesa di Innana* (1989), el interés se dirige, en un primer momento, a las grandes narrativas de la antigua Mesopotamia, y posteriormente a las fuentes del rito y del mito de Occidente. No obstante, el espíritu iconoclasta no será abandonado ya

---

<sup>69</sup> “en su provocativa inventiva estas dos utopías burlescas (...) toman el mismo número de callejones sin salida. Ponen la paradoja, pero no pueden resolverla, sino irónicamente.”

que los mecanismos de transfiguración seguirán poniéndose en práctica, pero esta vez a través de símbolos elementales y profundos en el origen de nuestra cultura occidental con el objetivo de devolverlos a nuestro imaginario colectivo, lo que podría tener un efecto en la realidad – o al menos en el interior del espectador – como magia o peste.

### **2.2.2. *In principio era il mito***

*Los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos.*  
(Claude Lévi-Strauss, 1990: 23)

*El mito es la manifestación en imágenes simbólicas, en imágenes metafóricas, de las energías de los órganos en conflicto del cuerpo.*  
(Joseph Campbell, 2015: 65)

Como una transformación alquímica, el teatro de la Societas desde hace más de cuarenta años trabaja en el desvelamiento de una forma de teatro; es decir, en la desarticulación del concepto tradicional de representación. En un constante esfuerzo por restituir vida al símbolo, en esta segunda fase, y espectáculo tras espectáculo, la Societas se ocupa de una precisa desestabilización del significado del símbolo a través del recurso del mito.

¿Qué puede significar hoy entrar en relación con el mito? ¿Qué camino es el que la Societas recorre en esa búsqueda hacia una nueva realidad “mítica”? ¿Qué esconde el pensamiento mítico que pueda acercar a la compañía a

indagar en nuevas formas del lenguaje teatral? Para dar respuesta a estas cuestiones, es interesante retrotraernos a las investigaciones en torno al mito que el siglo XX ha traído de mano de autores como Sigmund Freud, Carl Jung, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Gilbert Durand o Hans Blumenberg y de cuyos textos la Raffaello Sanzio bebió durante los años ochenta y noventa.<sup>70</sup>

En primer lugar, resultan primordiales los estudios sobre el psicoanálisis de Sigmund Freud y Carl J. Jung en los albores del siglo XX. *La interpretación de los sueños* (1899), del primero, o *Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica* (1912), del segundo, serán textos fundamentales sobre todo para las posteriores investigaciones en torno al mito. El ensayo de Jung, por ejemplo, se convertirá en referente para Joseph Campbell<sup>71</sup> con su concepto del monomito y, asimismo, de las teorías mitocríticas de finales de los años sesenta con autores como Gilbert Durand<sup>72</sup>, quien, por su parte, supera la teoría de los opuestos de Claude Lévi-Strauss. Para Lévi-Strauss el origen del mito comenzaba a través de la experiencia de los opuestos, los cuales generan las sucesivas transformaciones y las especulaciones míticas.

Por su parte, Mircea Eliade (1957) analizó aquellos símbolos que se relacionan con las diversas religiones de

---

<sup>70</sup> En este sentido, cabe mencionar el estudio de Christoph Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea* (1998) donde realiza una genealogía de las principales teorías filosóficas en torno al mito desde el siglo XVIII hasta finales de la segunda mitad del siglo XX.

<sup>71</sup> Véanse Joseph Campbell (2015) *El poder del mito* y (2005) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*.

<sup>72</sup> Véanse Gilbert Durand (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, y (2005) *Las estructuras antropológicas del imaginario*.

las distintas culturas y civilizaciones humanas con la idea de lo trascendente, entendiendo por “trascendente” no solo “lo elevado”, sino algo que está presente en el inicio de los tiempos (*in illo tempore*). A partir de su obra *Lo sagrado y lo profano* (1957), Eliade expondría cómo el mito se enfrentaba en el siglo XX a un empobrecimiento debido a la decadencia de lo sagrado. Sin embargo, desde la perspectiva de Hans Blumenberg (2003), el mito no se encuentra en dicha fase, sino que experimenta una continua metamorfosis donde la variación se manifiesta en aras de la continuidad. De esta manera, el mito se constituye como historia donde existe una gran continuidad y constancia en su esqueleto narrativo, pero a su vez presenta un alto grado de variación. Este hecho permite que los mitos sean fácilmente reconocibles, pero al mismo tiempo capaces de ser representados a través de distintos medios añadiendo nuevos significados. Así, ambas características – “variación” y “continuidad” – no serán términos excluyentes, sino complementarios en cuanto al desarrollo del pensamiento mítico. Precisamente, la mayor parte de las teorías expuestas por la Raffaello Sanzio vendrían desarrolladas por parte de Blumenberg:

Il mito non è da intendere come la forza oscura del passato remoto. Niente magia nera. Penso a Hans Blumenberg secondo il quale il mito rappresenterebbe la sorgente stessa della filosofia: alla radice di ogni concetto ci sarebbe stata una metafora e prima un pensiero mitico in cui è attivo il lavoro del logos. L'origine originante del mito apre la strada all'interpretazione delle metafore in esso operanti dando accesso a schemi, funzioni, strutture. Il mito, in quest'ottica, è sperimentazione

narrativa di un tempo nuovo, di un spazio a venire  
(Romeo Castellucci, 2014a: 1).<sup>73</sup>

Para Blumenberg, los mitos son una suerte de sueño racional<sup>74</sup> que en los albores de la humanidad permitieron al ser humano protegerse de la falta de sentido del “absolutismo de la realidad”.<sup>75</sup> La fundación de sentido (el trabajo del mito) es ocultada tras la reelaboración narrativa de sus historias (el trabajo sobre el mito). Y, así, el ser humano queda protegido de la decepción que supone habitar una realidad carente de sentido. El trabajo sobre el mito contribuye a que se silencie el terror primigenio. Sin embargo, en el *esqueleto* del mito permanece oculta esa referencia a lo indecible, el recuerdo de un sinsentido originario. Desde este punto de vista, incluso la actitud teórica, asociada a la racionalidad, tiene la misma finalidad que el mito: convertir lo extraño en familiar y contribuir a dotar al mundo de significados y valores. En consecuencia, la línea que separa el mito del *logos* es imaginaria, pues ambos no están en oposición, sino que, y en palabras de Blumenberg, “el mito mismo es una muestra del trabajo de muchos quilates del *logos*” (2003: 20). En *Trabajo sobre el*

<sup>73</sup> “No debe entenderse el mito como la fuerza oscura de un pasado remoto. No hay nada de magia negra. Pienso en Hans Blumenberg, según el cual el mito representaría el nacimiento mismo de la filosofía: en la raíz de cada concepto habría habido una metáfora y antes un pensamiento mítico en el cual está activo el trabajo del *logos*. El origen *original* del mito abre el camino a la interpretación de las metáforas que operan en él, dando acceso a esquemas, funciones, estructuras. Desde esta perspectiva, el mito es una experimentación narrativa de un nuevo tiempo, de un espacio aún por venir.”

<sup>74</sup> La relación entre sueño, inconsciente y mito está presente en la tradición freudiana pasando por Jung hasta llegar a autores como Joseph Campbell, quien entendía el mito como “la manifestación en imágenes simbólicas, en imágenes metafóricas, de las energías de los órganos en conflicto del cuerpo” (2015: 65).

<sup>75</sup> Para Blumenberg “el absolutismo de la realidad” se caracteriza por su arbitrariedad y su inseguridad; rasgos propios de la época anterior al mito, al igual que “el absolutismo teológico” amenazaba al periodo anterior a la modernidad. ¿Vivimos ahora la era del “absolutismo científico”?

*mito* (1979) el filósofo alemán considera el mito como una de las formas en las que el *logos* se manifiesta:

Decir que la marcha de las cosas ha ido *del mito al logos* implica un desconocimiento peligroso, ya que uno cree de poder cerciorarse así de que, en algún momento, en un pasado lejano se dio un salto irreversible hacia adelante que habría dejado algo definitivamente a sus espaldas, decidiendo, a partir de entonces, no seguir sino avanzando. (...) Que estas dos fórmulas se puedan comparar entre sí conlleva la ficción de que tanto en una como en otra el interés es el mismo, pero los medios de atenderlo son fundamentalmente distintos (Blumenberg, 2003: 35).

Desde esta óptica debemos entender la afirmación de Romeo Castellucci cuando señala que la opción del trabajo con el mito les ayuda a realizar un proceso de “andare indietro e avanti” al mismo tiempo. Según Blumenberg, hay áreas de la conciencia a las que se puede acceder solo a través de lo que él califica como la “metáfora absoluta”, que se encuentra en la raíz del pensamiento mítico. Estas responden preguntas que no pueden responderse en términos empíricos, y neutralizarían la influencia del “absolutismo de la realidad”. Así, la metáfora absoluta

al representar lo no imitable, lo no tangible, es decir, al no seguir el modelo de la huella o de la mimesis, salvaguardan una distancia entre el representante y lo representado que, precisamente, permite disponer con mayor facilidad y eficacia de lo que no está presente (Rivera García, 2010: 160).

Desde la década de los ochenta, la Societas ha buscado la ruptura de significados a través de un gesto iconoclasta. Al

igual que realiza el mito, crea realidades alternativas, ficticias, construidas sobre la base de contradicciones y conflictos que no pueden resolverse, y que escapan a la lógica de la comprensión racional. Sin embargo, la ruptura de significados en el teatro de la compañía no significa ir más allá de la razón, sino establecer la necesidad de encontrar “esa metáfora absoluta”, ese símbolo, o imagen que permita crear una nueva experiencia, que en lugar de ser explicada es *revelada*: “Castellucci does not recreate myth, but goes beyond it. He gives it a form which can become original anew” (Semenowicz, 2016: 202). De este modo, la Societas Raffaello Sanzio ha buscado profundizar su discurso sobre el mito, concibiéndolo como un espacio en el que nacen y se forman los símbolos: y, por lo tanto, como una experiencia que se desmorona en la “novedad” de la imagen, organizando nuestra mirada hacia el mundo y proporcionándonos nuevas direcciones.

En 1989, la compañía abre una nueva vía de trabajo: el estudio de grandes figuras mitológicas de culturas no occidentales como Isis y Osiris, Gilgamesh o Ahura Mazda. Romeo Castellucci señala haber concebido las obras de esta época como “máquinas guerreras contra la tragedia, entendida esta como prototipo de un teatro de tradición literaria”.<sup>76</sup> El recurso al mito de Oriente le permite trabajar con el “arquetipo”, concebido como idea elemental o base. La concepción de arquetipo en la Societas es cercana a la que desarrolla Carl Jung, quien ligó el arquetipo al inconsciente. Frente al inconsciente freudiano caracterizado por ser un inconsciente personal y biográfico, una colección de experiencias traumáticas reprimidas durante una vida

---

<sup>76</sup> Entrevista a Romeo Castellucci en [https://elpais.com/diario/2002/08/03/babelia/1028329574\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/08/03/babelia/1028329574_850215.html) (Consultado el 24 de enero de 2019)

individual, los arquetipos junguianos del inconsciente carecen de biografía, pues “son manifestaciones de los órganos del cuerpo y de sus poderes” (Jung citado en Campbell, 2015: 78).

En 1987 tiene lugar la representación de *Alla bellezza tanto antica*, una obra que supuso el primer contacto de la compañía con el mito y el carácter antihistórico a través de la fábula. Sin embargo, no será hasta 1989, con la obra *La discesa di Inanna*, cuando el grupo de Cesena ponga en práctica no una adaptación de un antiguo mito sumérico de hace más de 5000 años, sino “una vera e propria conversione verso un pensiero che non ha più niente di storiografico (...) ha inteso avviare, in questo modo, alla terribile festa del teatro” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 183). En esta “terribile festa del teatro” se busca recuperar la fuerza originaria presente en el pensamiento mítico, pero no a partir de la narración mítica, sino a partir de la experiencia mítica. Se privilegiará, por tanto, el cuerpo a través de la danza, la imagen a través de la pintura o el vídeo, la música, etcétera; incidiendo, en todo momento, en la presencia física, tangible, de cada uno de esos elementos con el propósito de activar en el espectador una imaginación mítica; dirigiéndose hacia los orígenes del teatro casi de forma inadvertida a través de la vivencia del rito.

Con el objetivo de recuperar esa fuerza originaria presente en el pensamiento mítico, la Societàs aspira al nacimiento de lo que calificarán como la “festa pre-alfabetica”: “La mossa di catabasis, di discesa, è linguistica ed è traiettoria disegnata dall’aver lasciato la presa del linguaggio in passionale dissolvimento. Si cade negli ipogei della festa pre-alfabetica, là dove la parola mantrica del





**Ilustración 7 Orestea. *Una commedia organica?* (2015), de la Societàs Raffaello Sanzio. Foto: © Guidi Mancari.**

mito è vissuta miticamente” (Romeo Castellucci, 1989: 8).<sup>77</sup> Se aspira, por tanto, a alcanzar un nivel pre-verbal, recuperando una dimensión todavía más originaria que aquella de la narración. La *catábasis* o el descenso al inframundo se presenta como una de las categorías míticas más reiteradas en la obra de la Societàs y se proyecta incluso como imagen del proceso de creación de cualquier obra artística: “L’atto di creazione, invece, fa compiere fino in fondo il movimento della discesa [...]. A mio parere si tratta [...] di pratiche alienanti, nel vero senso della parola: espropriazione di sé. Caduta” (Marco Belpoliti, Claudia Castellucci, Paolo Virno, Chiara Zamboni, 1991: 24).<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> “El movimiento de *catábasis*, de descenso, es lingüístico y es una trayectoria que se traza al haber abandonado el dominio del lenguaje en una pasional disolución. Uno cae en el hipogeo del festival prealfabético, donde la palabra mántrica del mito se vive míticamente”

<sup>78</sup> “El acto de creación, en cambio, completa el movimiento de descenso [...] hasta el final. En mi opinión, se trata de [...] prácticas alienantes, en el verdadero sentido de la palabra: expropiación de uno mismo. Caída.”

La *Orestea* (*Una commedia organica?*) (1995), repuesta en 2015 con motivo del vigésimo aniversario de su estreno, pone de manifiesto este viaje de descenso, jugando con los símbolos de la literatura moderna con obras como *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll e incluso con figuras tan destacadas dentro de la renovación teatral de principios del siglo XX como Antonin Artaud, con el objetivo de explorar los fundamentos de la representación occidental a través de imágenes que se imprimen de manera duradera en la retina y cuyo significado queda por descifrar. En la primera parte, la oscuridad subterránea no enmascara el crimen de Clitemnestra. Esta matrona satura el espacio, atravesado por un sadomasoquista Hermes, que activará una banda sonora apocalíptica. En la segunda parte, la escena se abre con un paisaje lunar o un laboratorio clínico donde Orestes ejecuta su venganza y donde el grito desgarrador de Cassandra romperá el pesado silencio. En la tercera y última parte, la escena se reduce a un círculo de luz amniótica, que da paso a las visiones de fantasmas y figuras del pasado que obsesionan a Orestes, preso por la culpa.

All'ascensione verticale di Ifigenia corrisponde la caduta di Alice [...] in ogni caso un rapimento. Ecco con Ifigenia-Alice questa *Orestea* vuole sprofondare in un movimento infantile di catabasi, un movimento misterico dove il mondo allude al teatro, dove il linguaggio deve necessariamente rinascere passando dalla propria morte, passando attraverso le cose, gli animali, i suoni, gli esseri e i luoghi, privandosi della sua realtà codificata. [...] in una parola *l'Orestea attraversa lo specchio*.

(Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, 2001: 146-158).<sup>79</sup>

Esta reflexión sobre el lenguaje, en un deseo de ruptura con el mismo, se ampliará a un cuestionamiento del propio trabajo del actor frente a la escena. ¿Qué nuevo lugar debe ocupar el actor? ¿Dónde se sitúa frente al trabajo con el



**Ilustración 8** *Attore, il tuo nome non è esatto* (2013), de Romeo Castellucci Foto: © Alessandro Sala.

---

<sup>79</sup> “La ascensión vertical de Ifigenia corresponde a la caída de Alicia [...] en cualquier caso un secuestro. Aquí con Ifigenia-Alice, esta Oresteia quiere hundirse en un movimiento infantil de *catabasis*, un movimiento misterioso donde el mundo alude al teatro, donde el lenguaje necesariamente debe renacer pasando de la propia muerte, pasando por cosas, animales, sonidos, seres y lugares, privándose de su realidad codificada. [...] en una palabra, la *Oresteia* atraviesa el espejo.”

personaje? ¿Qué es actuar?<sup>80</sup> Estos planteamientos, que alcanzarán un alto grado de profundización y expresión a través del *Amleto* (1992) – el cual ejemplificará la crisis del mito del actor en el teatro contemporáneo –, continuarán formando parte de la poética del grupo con piezas más actuales como *Attore, il tuo nome non è essatto* (2011), la cual abre un interrogante sobre el papel del actor en el teatro contemporáneo; y, al mismo tiempo, con la creación de una metodología propia en el trabajo actoral como es el llamado “método errante”, que desarrolla concretamente Chiara Guidi y que tendré ocasión de abordar en profundidad en el cuarto capítulo. *Attore, il tuo nome non è essatto* es una performance creada para la Biennale di Venezia de 2011, a través de un taller que Romeo Castellucci llevó a cabo con diferentes artistas, específicamente actrices y actores, con el objetivo de rastrear esa fuerza externa que toma posesión del actor y determina su acción. El actor según Romeo Castellucci ya no es portador de un discurso narrativo, sino que se encuentra “spogliato da ogni atto di volontà o scopo, si dà come corpo agito dalla scena”.<sup>81</sup> El Salone del Palazzo Gnudi (Venecia), donde tiene lugar la performance, se transforma en un espacio invadido por una luz roja que aporta al lugar una extrema ficción. Voces registradas de diferentes posesiones demoníacas o estados histéricos son

---

<sup>80</sup> Resulta de especial interés el clásico estudio de Odette Aslan (1979) *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, quien realiza un análisis pormenorizado de las diferentes corrientes y escuelas interpretativas que se han desarrollado a lo largo de todo el siglo XX: desde el trabajo interpretativo tradicional de corte neoclásico, pasando por el carácter istriónico del Romanticismo o las imposiciones realísticas del Naturalismo, hasta detenerse en la búsqueda del personaje de Staninlasky, y el posterior abandono del carácter psicologista en la creación de este, para centrarse en el cuerpo del actor a través del trabajo de autores como Vsévolod Meyerhold, Gordon Craig, Jerzey Grotowski o Eugenio Barba. Véase también Borja Ruiz (2008) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctica por las vanguardias*.

<sup>81</sup> <https://www.societas.es/opera/attore-il-tuo-nome-non-e-essatto/> (Consultado el 5 de abril de 2019)

reproducidas, mientras la presencia física del actor en escena reacciona ante ellas, desencadenando una serie de movimientos físicos o presencias corporales que hacen que “la lingua che lo cavalca e lo invade è quella di corpi del passato, fatta di balbettii, borgorigmi, lallazioni, glossolalie, melopee, conati e urla”.<sup>82</sup>

Para que esa “nueva lengua” lo invada, el actor debe explorar una técnica basada en la pasividad, “nella capacità fondamentale d’interpretare, attraverso la carne, le forze e le potenze che lo governano, forse da sempre”.<sup>83</sup> En este proceso de *catábasis* a las profundidades del lenguaje y de cuestionamiento en torno al concepto tradicional de “actuar”, el trabajo del actor se convierte también en un acto de culto a la figura femenina.

Se produce un descenso al útero materno durante el proceso de creación actoral, donde al actor se le confiere una dimensión materna: otro los los grandes símbolos míticos que explorará la Societas a lo largo de toda su trayectoria teatral:

Capire come il fatto femminile sia (nel misterio della gestazione della vita e nella sua custodia dei morti) è un fatto in realtà che riguarda anche l’espressione artistica, che ha ritrovato in questo termine femminile un rapporto con la vita reale che

---

<sup>82</sup> “El lenguaje que lo cavalga y lo invade es el de los cuerpos del pasado, compuestos de balbuceos, lamentos, glosolalias, melopeas, arcadas y gritos.” <https://www.societas.es/opera/attore-il-tuo-nome-non-e-esatto/> (Consultado el 5 de abril de 2019)

<sup>83</sup> “en la capacidad fundamental de interpretar a través de la carne, las fuerzas y poderes que la gobiernan, quizás desde siempre” <https://www.societas.es/opera/attore-il-tuo-nome-non-e-esatto/> (Consultado el 5 de abril de 2019)

va dalla nascita alla sepoltura (Romeo Castellucci, 2001: 271).<sup>84</sup>

*La Discesa di Inanna* (1989) representa en escena un mito sumerio sobre la fertilidad y el ciclo de la vida. Inanna va al mundo de los muertos para obtener conocimiento, fuerza y poder. Pero ella está derrotada y, para que viva, alguien tiene que ocupar su lugar en el inframundo. Su esposo, Dumuzi, y su hermana, Geshtinanna, deciden hacerlo y cada uno pasa la mitad del año allí. Inanna reapareció como Artemisa de Éfeso:

*La discesa di Inanna* pone al centro del teatro la femmina, l'intimo materialismo della femmina. L'attore diventa utero esposto e, come dimora, diventa una matrice che genera dopo avere distrutto. E, come la femmina, ha un carattere periodico e calendariale, per questo ha a che fare con la ripetizione e il ritorno (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 183).<sup>85</sup>

La diosa Inanna se convierte en metáfora del estado materno del actor, de ese “uterio expuesto”. Tanto para la diosa como para el actor su tarea estará en “nominare le cose, risvegliarle e rimetterle nel ciclo biologico della vita” (Romeo Castellucci, 1989: 15). Johann Jakob Bachofen (1987) presenta la era del matriarcado, que él sitúa en una

---

<sup>84</sup> “Comprender cómo es el hecho femenino (en el misterio de la gestación de la vida y en la custodia de los muertos) es en realidad un hecho que también concierne a la expresión artística, que ha encontrado en este término femenino una relación con la vida real que va desde el nacimiento a la tumba.”

<sup>85</sup> “*La discesa di Inanna* coloca a la mujer en el centro de la escena, el materialismo íntimo de la mujer. El actor se convierte en un útero expuesto y, como refugio, se convierte en una matriz que genera después de haber destruido. Y, como la mujer, tiene un carácter periódico y cíclico, que es lo que lo conecta con la repetición y el retorno.”

etapa prehelenística, y que se correspondería con el llamado periodo pretrágico en el concepto de la Societàs, como un tiempo enteramente subordinado a la materia y a los fenómenos de la vida natural. Los pueblos matriarcales sienten la unidad con la Naturaleza, la armonía del universo. Encuentran consuelo en los fenómenos de la vida natural y relacionan este consuelo con el útero generativo, para concebir, albergar y alimentar el amor materno. Asimismo, para Bachofen son más conscientes de la fragilidad de la existencia humana. Es en esta clave que debemos leer las figuras femeninas en el teatro de la Societàs pues como afirma el propio Romeo Castellucci “se Clitennestra e Cassandra sono obese, è perché le donne pesano gravemente sul dramma” (Romeo Castellucci, 1997: 24).

Eleni Papalexiou (2015) señala que la imagen que explora el teatro de la Societàs es una “immagine-matrice” (2015: 36), pues en el momento en el que no tiene padre, es decir, carece de referencia al útero que la produjo, se convierte en una imagen única. Sin embargo, esta “immagine-matrice” nace precisamente de la comunión de todas las imágenes posibles:

questo teatro esprime il pensiero mitico come un’attitudine che deve essere portata a compimento. Per parte mia, quando evoco le immagini di uno spettacolo, ho bisogno di sapere che non sto inventando nulla. Affondo a piene mani in una materia universalmente riconoscibile, a saperla guardare (Romeo Castellucci, 2014a: 1).<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> “Este teatro expresa el pensamiento mítico como una actitud que debe ser completada. Por mi parte, cuando evoco las imágenes de un espectáculo, necesito saber que no estoy inventando nada. Me hundo profundamente en un material universalmente reconocible, sabiendo cómo mirarlo.”



Ilustración 9 *Orestea (una commedia organica?)* (2015), de la Societàs Raffaello Sanzio. Foto: © Guido Mancari

En *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) la figura de la madre, como el resto de las figuras, sufre *transmigraciones* y la veremos representada de forma cambiante según los diferentes episodios. La figura de la Gran-Madre, presente en los mitos fundacionales, en la *Tragedia Endogonidia*, se nos muestra como una Madre-Anónima (sin nombre), pues su figura es el resultado de la fusión y condensación de múltiples mitos. La figura femenina en la *Tragedia*, como el resto de seres, carece de nombre; su genealogía no puede identificarse. Sin embargo, en ella aún perdura un ápice de responsabilidad, de culpa. En este sentido, la presencia de las mujeres que aparecen en el episodio *Strasbourg*. #08 es una presencia que está únicamente unida a la tierra, no soporta el peso de ninguna herencia, de ninguna Historia; sin embargo, en sus miradas aún persiste *esa* culpa, – de la cual ya no se reconoce su origen, pues se ha perdido – . El



prisma de *La Melancolia* de Alberto Durero,<sup>87</sup> las compresas manchadas de sangre o las mujeres que se lavan las manos son elementos que nos hacen pensar en la culpa de ese pasado inmemorable. En un organismo trágico, que se autorreproduce por sí solo, la figura de la maternidad está privada de su naturaleza sexual, ya que se encuentra de nuevo con la “Inmaculada Concepción”. En el episodio de *París#06*, el pecho estéril de la madre conduce a una explosión, a la aparición de ese *deus ex machina* que nos llevará a un nuevo nacimiento, aquel del proceso de la partenogénesis (endo-gonidia). El hecho de que en el episodio de *Strasbourg. #08* la figura femenina sea la única presente nos hace pensar en la mujer como un ser de frontera, excluido, relegado a los límites de la ley del hombre. Bajo el dominio de la ley masculina, la mujer se sitúa en las lindes del orden y es allí donde instaura su propia ley, su propio vagar y *estar* en este mundo endogonidio. Una ley que siempre es violenta como manifiesta el tanque del final del episodio de *Strasbourg. #08* o el pie ensangrentado que deja la huella en las tablas de la ley del episodio de *Bruxelles#04*. La centralidad de la figura femenina será predominante también en otros espectáculos como *Go Down, Moses* (2014) o *Democracy in America* (2017). Ambos evocan los albores de la civilización, llegando incluso en el caso de *Go Down, Moses* hasta las mismas cavernas prehistóricas, donde la mujer aparece como figura matriz de la comunidad primigenia. En *Democracy in America*, la mujer se sitúa en el centro del espectáculo, en cuanto simiente de duda hacia las órdenes patriarcales, ya que será la primera en poner en

---

<sup>87</sup> Alberto Durero (1471-1528), artista del Renacimiento alemán, conocido en todo el mundo por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte. Entre sus obras, la *Melancolia I* (1514) está considerada la más misteriosa y se caracteriza, como muchas de sus obras, por su iconografía compleja y su simbolismo.



Ilustración 10 *Go Down, Moses* (2014), de Romeo Castellucci.  
Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.

cuestión la providencia divina: “pide y te será dado”. La tragedia hará acto de presencia en la escena a través del desafío que la mujer lanza a Dios con su blasfemia en obra y palabra. Asimismo, las figuras corales serán todas femeninas, ataviadas con trajes de gala y hábitos rituales de sacerdotisas. Pero sobre todo la mujer se sitúa en el centro de la escena ya que en ningún momento las actrices camuflan su condición, pues los personajes no las esconden, sino que son una superposición o segunda piel, literalmente, a manera de máscaras. Por ejemplo, en la pareja de los amerindios Ojibwe, las actrices van enfundadas, de pies a cabeza, en dos pieles de látex que les aportan la apariencia étnica. Y como sucedía en el episodio de *Cesena #01*, de *Tragedia Endogonidia*, dentro de esa piel incluso contienen los órganos genitales masculinos. Tras finalizar la escena, el público puede ver cómo ambas actrices se quitan las

pieles de látex y se desprenden de las figuras de los personajes.

Todos estos símbolos buscan la activación del pensamiento mítico por parte del espectador; un pensamiento que se encarna a través de la fisicidad de los cuerpos en escena, del cuidado hacia el movimiento de los mismos, su expresión vocal, la música o los ruidos, la luz y la atmósfera; en suma, hacia la materialidad de la escena en busca de un acontecimiento único e irrepetible que alumbre nuestra memoria.

#### **2.2.2.1. Entre lo ritual y lo político**

*La potenza del segno mitico si ha nella sua debolezza nel suo darsi solo una volta, e il suo morire*  
(Romeo Castellucci en Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 184)

En *Appunti per un'Orestiaide africana* (1970) Pier Paolo Pasolini trataba de comparar la *Orestíada* griega con la cultura africana a partir del nexo político. En su visión, la transición política ocurrida en varios países africanos después de los años sesenta se parecía a la transición democrática ateniense, escenificada por Esquilo. En este sentido, Pasolini insiste: “il significato delle tragedie di Oreste è solo esclusivamente politico”. Los *apuntes* de Pasolini recogían una visión de *la* África del siglo XX que se reconocía en los antiguos mitos occidentales: “Il nuovo mondo è istaurato. Il potere di decidere il proprio destino è nelle mani del popolo. Le antiche divinità primordiali

coesistono con il nuovo mondo della ragione, della libertà”.<sup>88</sup> Más o menos acertado el acercamiento de Pasolini a la cultura africana desde una perspectiva meramente occidental, su visión, no obstante, sí arroja luz hacia el vínculo existente en esa triada de conceptos como son el mito, el ritual y lo político.

Fischer-Lichte subraya que reescribir una tragedia significa reflexionar sobre los orígenes del teatro y sobre esa relación entre mito y rito, teatro y política (2004: 360). Durante la segunda mitad del siglo XX, y gracias al impulso de los estudios de antropología, que se desarrollan a principios de siglo, se produce un retorno a las



**Ilustración 11** *Democracy in America* (2017), de Romeo Castellucci. Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

---

<sup>88</sup> “El nuevo mundo se ha instaurado. El poder para decidir su destino está en las manos del propio pueblo. Las antiguas divinidades primordiales coexisten con este nuevo mundo de la razón, de la libertad”. Transcripción del film de Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana* (1970).

vinculaciones del mito, el rito y el teatro – si es que alguna vez fueron por separado –.<sup>89</sup> El ritual se convierte en la síntesis de las realizaciones escénicas, ya que se trataba de recuperar ese potencial transformador y hacer posible experiencias como las que tienen lugar en el rito, experiencias umbral. Para Richard Schechner el proceso ritual permite abrir un espacio y un tiempo favorables a lo que califica como una “anti-structure, a setting aside of restraints, a suspensión of social rules or the temporary adherence to an alternative set of rules” (2002: 88).<sup>90</sup> Por tanto, vemos un desplazamiento del centro de interés hacia el aspecto performativo (Fischer-Lichte, 2011). Asimismo, el carácter performativo del ritual obligaba a una nueva concepción espacio-temporal de la escena, entendida como acontecimiento o proceso y no como obra o resultado final. Jerzy Grotowski, fundador del teatro laboratorio de Polonia y uno de los principales iconos del teatro ritual o de lo que él llamaba el *teatro pobre*, afirmaba lo siguiente:

Quando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el

---

<sup>89</sup> La visión del antropólogo Victor Turner se aproxima al teatro como un espacio de experimentación de la ritualidad y la liminalidad. Sus ideas constituyeron un incentivo fundamental para el desarrollo de la ritualidad teatral en la época contemporánea, tanto en la teoría crítica como en la práctica escénica. En este sentido, veáanse (1969) *Ritual Process—Structure and Antistructure* o (1987) *The Anthropology of Performance*. También resultan significativos los trabajos de Richard Schechner (2002) *Performance studies. An introduction* y (2003) *Performance theory* para entender la conexión directa entre el ritual y el teatro.

<sup>90</sup> “antiestructura, una constitución alejada de las restricciones, una suspensión de las reglas sociales o de la adherencia temporal a un conjunto alternativo de reglas.”

terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis (Grotowski, 1992: 17).

Esta experiencia transformadora se lleva a cabo por medio de la catarsis en una urgencia y necesidad de transformación tanto del actor como del espectador a partir de la realización escénica, donde ambos se constituyen como creadores del hecho teatral. En este sentido, vemos cómo el teatro posdramático, siguiendo la terminología de Hans-Thies Lehmann (2013), se mueve en una “continua referencia a la tragedia clásica”; *continua referencia* que “podría entenderse mejor en términos de correspondencia entre la tragedia antigua pre-dramática y la presente intuición posdramática” (2013: 310), ya que el teatro contemporáneo comparte con la tragedia griega un espacio basado en la convivencia de pulsiones y pasiones opuestas, donde la crisis de los valores y de las instituciones en clave posmoderna hacen que muchos directores posdramáticos recuperen el ritual. Esta recuperación del rito en la representación teatral tiene como pretexto un aspecto subversivo e incluso revolucionario *en pos de* una experiencia llanamente política:

Il teatro è dunque investito di una grande e specifica possibilità: quella di sottrarsi al controllo della comunicazione totalitaria, e di darsi come festa esperienziale che proprio nella sua dimensione di piccolezza, diviene minaccia e proposizione politica al cospetto dello Stato (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 184).<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> “Por lo tanto, el teatro está dotado de una fuerte y específica potencia: la de escapar del control de la comunicación totalitaria y verse a sí mismo como una fiesta experiencial que, precisamente por su dimensión de pequeñez se convierte en una amenaza y en una alternativa política para el Estado.”

El ritual se presenta como un momento en el que el mito choca con la ficción de los cuerpos de los actores y con la mirada del espectador, pues “un ritual es la representación de un mito. Al participar de un ritual, estás participando de un mito” (Campbell, 2015: 118). En palabras de Mircea Eliade, “al ‘vivir’ los mitos, se sale del tiempo profano (cronológico) y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo ‘sagrado’, a la vez primordial e indefinidamente recuperable” (1973: 30). El rito y, por ende, la representación teatral nos permite salir de ese tiempo cotidiano, “profano”, para penetrar en un tiempo primigenio, “sagrado”, en tanto que rememora y hace contemporáneo el mito primordial. El rito trabaja, por tanto, con el misterio, el cual se configura como elemento central en la búsqueda de esa imagen o símbolo revelado.

### 2.2.3. Neosimbolismo

*El rito penetra en el “bosque de símbolos”, los utiliza dándoles forma por su asociación y manipulándolos; pone en marcha el capital simbólico para expresar (decirse a sí mismo en el transcurso de su realización) y actuar.*  
(George Balandier, 1993: 28)

La tradición moderna ha concebido el símbolo como punto de partida y llegada para acceder a lo numinoso (Otto<sup>92</sup>) o lo hierofánico (Eliade), convirtiéndose en una enunciación metafísica de lo invisible, de aquello que lo empírico no capta. A lo largo de la historia ha habido, al margen de la

---

<sup>92</sup> Véase Rudolf Otto (1980) *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*.

consideración etimológica, diversas aproximaciones a la idea de símbolo y de lo simbólico.<sup>93</sup> En el arte medieval, como después en algunos autores de los siglos XVIII y XIX, encontramos una interpretación de la naturaleza y del universo en clave divina. El símbolo, así, sería un modo de acceso a lo divino, vinculado siempre a la manifestación de la divinidad en el mundo sensible. Como señala Anna Balakian en su clásico estudio, *El movimiento simbolista* (1969), esta concepción medieval del símbolo como expresión física de una entidad espiritual volveremos a encontrarla en un autor del siglo XVIII como Swedenborg, quien supondrá una fuente de inspiración para la ferviente estética del simbolismo del XIX, convirtiéndose en germen de la formación de la teoría simbólica moderna. En el pensamiento de Swedenborg es fundamental el concepto de correspondencias o analogías entre las cosas y los seres, siendo, así, no exclusivo del cristianismo ni del pensamiento medieval, aunque recorra la Edad Media y llegue hasta el siglo XIX a través del neoplatonismo, el iluminismo y las ideas ocultistas.

Asimismo, Swedenborg será fuente de inspiración para un autor romántico como fue Johann Wolfgang Goethe, quien contribuyó en mayor medida a la definición del símbolo de la estética moderna, ya que a él se le atribuye la discutida diferenciación y la oposición entre símbolo y alegoría.<sup>94</sup> El pensamiento de Goethe, vinculado con la

---

<sup>93</sup> Véanse Anna Balakian (1969) *El movimiento simbolista*; Lluís María Todó (1987) *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*; y María Victoria Utera Torremocha (2011). *El simbolismo poético. Estética y teoría*.

<sup>94</sup> “La diferencia entre representación simbólica y alegórica reside en el hecho de que la última sólo proporciona una noción general o una idea que es diferente de ella misma, mientras que la primera es la idea misma hecha sensible, encarnada” Jung citado por G. Durand en (1964) *La imaginación simbólica*. Jean Chevalier, por su parte, en *Diccionario de los símbolos* (1986) señala que



filosofía neoplatónica, – que consideraba la unidad originaria, el Uno, como la máxima perfección de la cual surge toda existencia –, y con Spinoza, – que implica un conocimiento racional y sugiere en la identificación con la naturaleza un sistema panteísta –, considera la naturaleza como principio vivo en una constante búsqueda de la unidad en la diversidad. El artista se sirve de su arte para la búsqueda de lo unitario y permanente en la diversidad circundante, y su procedimiento básico en virtud del cual se produce este encuentro es el símbolo. Se trata, pues, de utilizar lo particular para representar lo general. De este modo, el símbolo según Goethe es un fenómeno ligado a una imagen equivalente a la totalidad, a la cosa y, por otro lado, a la vertiente espiritual y subjetiva de la imagen. Goethe no será el único en sentar las bases de la estética moderna; otros autores como Schelegel, Heidegger, Schelling o Paul de Man desarrollan teorías que sustentan en mayor o menor medida la concepción del símbolo de la estética moderna. De tal modo que, partiendo de estas nociones básicas, el deseo de crear un lenguaje diferente para expresar una realidad nueva será una necesidad clave para el movimiento simbolista de finales del siglo XIX.

En cuanto al nacimiento y vigencia del Simbolismo, las diferentes aproximaciones teóricas de la crítica no han estado exentas de polémica. Como bien afirma María Ángeles Grande Rosales (1997), el debate ha pasado por:

la fidelidad a la concepción neoplatónica, que culmina Baudelaire (Bertocci), hasta las estériles demarcaciones cronológicas de André Barre o bien la intensificación de efectos asociativos que admite

---

el símbolo mantiene las connotaciones de ambigüedad y misterio frente a la alegoría, que posee un carácter racional y abstracto (16-29).

una distinción entre simbolistas – Baudelaire, Mallarmé, Verlaine – y postsimbolistas (Bowra), pasando por la concepción del mismo E. Wilson, en sus palabras, una suerte de “alianza espiritual” (1997: 35).

A pesar de las diversas aproximaciones teóricas, los problemas de delimitación cronológica parecen haberse resuelto atendiendo, desde una perspectiva global, a la prioridad absoluta del símbolo como entidad artística definitoria de lo poético. En palabras de Lluís María Todó:

Desde hace ya algún tiempo se ha establecido una convención que quiere que el Simbolismo sea un movimiento poético mucho más amplio y profundo que la estricta Escuela Simbolista, un movimiento que arranca de algunos postulados más radicales del Romanticismo, encuentra su plasmación en la obra de Baudelaire, cuaja sobre todo en la obra de los grandes poetas que fueron Mallarmé y Verlaine (...) y llega a dominar la poesía europea de la primera parte de nuestro siglo, con las grandes figuras de Valéry, Yeats, Eliot, Rilke, J. R. Jiménez, etc. Visto así, el Simbolismo ocuparía el espacio que va desde la crisis del Romanticismo hasta las rupturas vanguardistas de los años veinte de nuestro siglo (vanguardias que, de todos modos, se reconocieron herederas de algunos de los poetas simbolistas...) (1987: 10-11).

Desde un punto de vista teatral, la noción de símbolo permitía redefinir el estatuto de la imagen escénica y, asimismo, su relación con la realidad. En este sentido, el teatro simbolista aspiraba a un tipo de imagen que encarnase en sí los grandes arquetipos a través de las figuras simbólicas. Frente a este baluarte, el teatro simbolista

desarrolló una serie de características, entre las que podemos destacar: la ausencia de conflicto o acción dramática en el sentido aristotélico del término, haciendo del estatismo y el silencio su principal seña de identidad; el énfasis en la palabra poética y, como consecuencia, la especial atención hacia el trabajo imaginativo del espectador; y la indeterminación histórica y geográfica, privilegiando en todo momento las atmósferas (Balakian, 1969: 180).

A pesar de esa ausencia de acción dramática, el conflicto se manifestaba constantemente a través de las atmósferas: paisajes oscuros, oníricos algunos, otros lúgubres y fantasmagóricos, en un permanente estado de tensión con personajes perdidos que permanecían quietos. Sólo en los silencios podía sentirse el paso del tiempo. Este fuerte estatismo de los personajes se asemeja a lo que posteriormente Fernando Pessoa denominaría como “teatro estático”:<sup>95</sup> “Llamo teatro estático a aquel cuyo enredo

---

<sup>95</sup> Para profundizar en este aspecto del drama simbolista, resulta muy útil el capítulo “El teatro inmóvil” de Jacques Rancière (2013) de su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, pp: 135-156. A este respecto, Rancière afirma: “La destrucción del viejo sistema expresivo se lleva a cabo conforme esas dos líneas: un teatro donde la vida, liberada de la obligación mimética afirma directamente su poder en la energía de los cuerpos; un teatro cuyo poder de arte se manifiesta, por el contrario, al alejar los cuerpos y las muecas en beneficio de los poderes sin vida de la arquitectura y la estatua, la línea y el color, la luz y el movimiento. Para afirmar la autonomía del teatro, Edward Gordon Craig y Adolphe Appia deberán, necesariamente, abolirla; uno, en el puro movimiento del tablado escénico; el otro en la gimnasia colectiva de los cuerpos. Otros explorarán las tensiones, superposiciones y torsiones a las que se presta esta divergencia. Meryerhold ilustrará mejor que nadie las experimentaciones de un arte teatral que viaja continuamente entre la tentativa de inmovilizar el drama en un cuadro y el esfuerzo por incrementar su energía sensible. Tras sus pasos, el arte de la puesta en escena acuñará la exploración de los contrarios en fórmulas de conciliación o ruptura siempre renovadas, sin disipar jamás la sospecha de que esos éxitos sean el sustituto o el duelo de una reforma más radical, la que concierne ‘al arte aún más difícil de la vida’” (2014: 156).

dramático no constituye acción: esto es, donde las figuras no sólo no actúan, porque ni se mueven ni dialogan acerca de moverse, sino que ni siquiera tienen sentidos capaces de producir una acción; donde no hay conflicto ni perfecto enredo” (1988: 12). Al rechazar la idea de un tiempo que avanza inexorablemente y de forma lineal, el tiempo que se plasma en este drama “estático” es el de una *imagen-tiempo* plana (Lehmann, 2013: 101).

Por otro lado, Jean-Jacques Roubine (1990) ha puesto de relieve la atención especial que el teatro simbolista dedicó a la palabra poética, sirviéndose del actor como *médium* para la manifestación de esta. En otras palabras, al actor, más que crear personajes, se le encomendará la ardua – y no recelosa – tarea de encarnar y materializar el verbo poético. Este “recelo” hacia la tarea del actor llevará al teatro simbolista al uso en ocasiones de la máscara o incluso de la marioneta. Desde esta óptica, Balakian (1969) advierte que el teatro simbolista debe verse desde una perspectiva poética y no como precursor del teatro de vanguardia de principios del siglo XX, ya que surge desde la palabra, siendo esta el elemento central de la puesta en escena. Así, este tipo de teatro nacería de la exigencia de conceder un marco dramático al poema, de hacerlo completamente sinestésico. Los símbolos se harían presentes a través de la expresión del poeta y esta se vería enriquecida por los recursos escénicos, proyectando fielmente su estado interior. Por tanto, nada en el teatro simbolista era decorativo, todo era un símbolo que expresaba la visión del poeta, y se encontraba allí dispuesto para conectar lo físico con lo espiritual. La luz, el sonido, la imagen y la palabra se conjugaban para hacer manifiesta la correspondencia entre los diferentes mundos. Sin embargo, Hans-Thies Lehmann defiende que el dominio de la palabra poética

sobre la escena simbolista sí debe reconocerse como precursora del conocido como teatro de vanguardias e, incluso, del actual “posdramático”, ya que “materializó la disolución de la fusión tradicional entre texto y escena” (2013: 104), logrando asentar una nueva perspectiva de conexión entre ellos:

Al considerar el texto teatral como una dimensión poética independiente y concebir, al mismo tiempo, la *poesía* de la escena desligada del texto como una poesía de espacio y luz atmosféricamente independientes, se hizo posible un nuevo dispositivo teatral cuya unidad automática se reemplazó por la división – y la consecuente combinatoria libre (liberada) – entre texto y escena, entre todos los signos teatrales (Lehmann, 2013: 104).

Entre aquellos poetas simbolistas que experimentaron con la escena teatral destacan Mallarmé o Villiers de l'Isle, pero no será hasta la aparición del belga Maurice Maeterlinck cuando en 1892 se consolide el movimiento con el estreno de su celebrada obra *Pelleas y Melissande*. Maeterlinck logra consolidar ciertos elementos escénicos que en general van en contra de lo que tradicionalmente se le atribuía al teatro y específicamente al drama, considerando a la pieza teatral ante todo un *poema*. Peter Szondi, por su parte, se referirá a Maeterlinck como uno de los autores de finales del siglo XIX cuya obra ratifica la crisis del drama moderno y donde predomina un claro sabor *antiteatral* (2011: 115-121).

En la búsqueda de estas nuevas formas expresivas, el pensamiento analógico se convirtió en uno de los elementos capitales del movimiento simbolista frente al pensamiento

lógico ligado a la filosofía positivista. Los simbolistas buscaban analogías, correspondencias, entre los elementos de la realidad, pero de una manera no basada en la razón, sino por otro tipo de visión, de intuición y percepción. Para los simbolistas el individuo podía establecer identidades y similitudes entre diversos órdenes de la realidad; forjar todo un universo propio de correspondencias entre lo que vemos y sentimos, entre lo que olfateamos y saboreamos. En este sentido, Baudelaire proponería, en su poema *Correspondencias*, que *la Naturaleza es un templo de pilares vivientes*, donde el individuo se convierte en un *flâneur*; alguien que pasea a lo largo de su vida por un bosque de símbolos, los cuales únicamente puede percibir a través de los sentidos. El sujeto debe afinar al máximo sus sentidos, más que la razón, para establecer analogías con las que creará todo un sistema de correspondencias. Frente a este subjetivismo acendrado, el símbolo se convertirá en la única vía posible para que esa experiencia subjetiva se comunique universalmente. En palabras de Balakian, “el teatro podía ser un nuevo templo de contemplación mística” (1969: 182).

El simbolismo ejerció una gran influencia no solo en el arte posterior, sino también en el pensamiento del siglo XX con el relieve que adquiere el inconsciente, el mundo de lo onírico y las exploraciones metafísicas. Se convirtió en antesala para la llegada de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX cuya influencia toca incluso el teatro de Gordon Craig, la segunda etapa del teatro de August Strindberg o el teatro del absurdo. Como bien apunta Balakian, el *postsimbolismo* pasó a convertirse en un movimiento internacional capitaneado por artistas que llegaron a Francia no para convertirse en los nuevos simbolistas franceses, sino con el objetivo de “adaptar el

simbolismo a su carácter nacional y a sus tradiciones literarias” (1969: 129). El conocido como hermetismo italiano, por ejemplo, vendría a representar “el misterio de la ilusión velada [que] se convirtió en un fin en sí mismo” (1969: 130), llevando a sus límites esa especie de “alfabeto simbolista”.

La principal crítica que se ha realizado al movimiento es su vinculación con una verdad superficial, epidérmica, en la que paradójicamente, y siguiendo los postulados simbolistas, habitaría toda profundidad de la existencia. A este respecto, Marco de Marinis define el teatro de Romeo Castellucci como un “teatro superficial”: “Quello di Castellucci è dunque ‘un teatro degli elementi’, ‘un teatro elementale’, ovvero ‘un teatro superficiale, fatto di superficie, perché è un teatro che cerca la commozione’ e non la comunicazione” (2015: 25). La vinculación entre el movimiento simbolista y el teatro de la Societàs es notoria hasta el grado de poder hablar de un contemporáneo Neosimbolismo en el teatro de los de Cesena. Ya Hans-Thies Lehmann (2013) advertía de una directa conexión entre el teatro posdramático y, lo que Michael Kirby (1987) denomina la “vanguardia hermética”, es decir, el movimiento simbolista. Para Lehmann el teatro simbolista marcó un importante paso hacia el teatro posdramático, gracias a ese “estatismo” anti-aristotélico – en la búsqueda de lo que Mallarmé calificaría como *nouveau cérémonial théâtral* – o la atención especial a una “poesía” del espacio y de la luz atmosférica independientes y alejados de los postulados del texto dramático, haciendo posible la emancipación del lenguaje de la escena. De este modo, el teatro simbolista abre la puerta a nuevas posibilidades de experimentación del lenguaje escénico que permiten establecer un puente desde Mallarmé o Meaterlinck,

pasando por Tadeusz Kantor hasta el teatro de algunos creadores contemporáneos como Robert Wilson, Jan Lawers, Heiner Goebbels o el propio Romeo Castellucci.

En la actualidad, el concepto de Neosimbolismo podemos encontrarlo aplicado a movimientos de las artes visuales en países como Estados Unidos, Canadá, República Checa y Dinamarca.<sup>96</sup> De hecho, el colectivo se define como un grupo de artistas que pretenden trasladar las ideas del Simbolismo del siglo XIX al siglo XXI. A pesar de que esta traslación a través del prefijo neo- pueda entenderse como un gesto nostálgico, para ellos este redescubrimiento de los principios simbolistas en nuestra contemporaneidad refleja fundamentalmente la relación del arte con los desarrollos culturales y tecnológicos contemporáneos:

Applying Neosymbolistic principles in contemporary art has enabled the participating artists to broaden the scope of their work. With the advent of new media, the artists have also expanded the forms associated with Symbolism. Using both traditional materials and materials unknown in the 1880s, the artists endeavor to express essential experiences of the accelerated and often nihilistic culture of the 21st century.

Though the forms and the media may vary, Neosymbolism work is anchored in the figurative tradition. In the artists' explorations of themes both

---

<sup>96</sup> Aunque es difícil encontrar referencias concretas en torno al movimiento, todos coinciden en señalar al artista plástico Nick A Demos como el primero en hablar de Neosimbolismo en pintura, con la exposición en la Gallery Guide de Nueva York y West Coast en 2004, donde presentó los principios fundamentales del movimiento. Véase la página web del colectivo: <http://www.neosymbolism.eu/> (Consultado el 15 de noviembre de 2019).



personal and universal the figurative nature of the work is expanded to include elements of the abstract including, but not limited to, the subjective distortion of known objects. Flowing easily between the concrete and the ethereal, the apparent and the esoteric, the various media and the artistic styles are connected through common purpose.<sup>97</sup>

Dentro de los estudios teatrales lo neosimbolista vendría a revitalizar la estética simbolista de finales del siglo XIX y los postulados de la teoría moderna sobre el símbolo, pero en el contexto contemporáneo, es decir, pasando por el giro lingüístico de la filosofía del lenguaje de la segunda mitad del siglo XX.<sup>98</sup> En otras palabras, el prefijo “neo” aporta al Simbolismo una nueva lectura, ya que el idealismo propio del movimiento de finales del siglo XIX se impregna de un sesgado materialismo en la vertiente neosimbolista, donde

<sup>97</sup> <http://www.neosymbolism.eu/> (Consultado el 15 de noviembre de 2019).

<sup>98</sup> La expresión “giro lingüístico” fue acuñada a comienzos de los años sesenta por el filósofo francés Gustav Bergman, la cual hace referencia a aquella dirección de la filosofía que se convierte en filosofía del lenguaje ya que afirma que, y en palabras de Richard Rorty, “todos los problemas filosóficos pueden ser reducidos o transferidos a los problemas de uso del lenguaje” (1990: 47). En los años setenta, trabajos de otras disciplinas como el estructuralismo de Ferdinand de Saussure jugaron un papel decisivo para el giro lingüístico en las humanidades, reconociendo la importancia del lenguaje como agente estructurante de la realidad. Teóricos postestructuralistas como Judith Butler, Julia Kristeva, Michel Foucault y Jacques Derrida llegan a la noción común de que el lenguaje “construye” la realidad, una posición contraria a gran parte de la tradición filosófica occidental. La filosofía tradicional idealista veía las palabras como etiquetas ligadas a conceptos. Desde una perspectiva neoplatónica, existe una “silla real” en alguna realidad externa que se corresponde al concepto “Silla” en el pensamiento humano, al que a su vez se refiere la palabra escrita o significante “silla”. El giro lingüístico sostiene que un concepto de una cosa no puede existir sin ser nombrado o, lo que es lo mismo, no existe una silla real a partir del momento en que manipulamos sistemas simbólicos. Para una profundización en estas cuestiones, resulta especialmente significativo el trabajo de Elías José Palti (1998) *Giro lingüístico e historia intelectual*.

no existe la búsqueda de una verdad ulterior, sino que esa verdad viene a ser interpretada/revelada por el espectador. Así, el problema fundamental del que parte este “nuevo” simbolismo es si realmente la realidad existe fuera del discurso o si bien no existe nada más allá fuera del lenguaje. Al aceptarse esta última premisa, propia del ya mencionado giro lingüístico, se llega a la conclusión de que el “texto” carece entonces de un verdadero referente externo y al adolecer de una referencialidad externa se pone en cuestión su contenido de *Verdad*.

Entre los elementos que comparte el “nuevo” movimiento con el “antiguo” podemos destacar ese gusto por adentrarse en regiones ignotas, crepusculares, en un continuo ejercicio de *develamiento* de lo oculto. El Neosimbolismo busca crear nuevos mundos y aboga por la predominancia de lo onírico, que permite adentrarnos en otras capas de realidad, en un acto de descenso, de caída, para después volver a salir. En el teatro de la Societas encontramos características propias del teatro simbolista como, por ejemplo, esa ausencia del carácter psicologista de los personajes, pues, si hay algo que caracterice el teatro de Romeo Castellucci, es su gusto por mostrar una serie de personajes anónimos, perdidos; unos personajes que paradójicamente lo que más les identifica es su falta de identidad. E incluso, más que ser considerados personajes, podríamos situarlos en el ámbito de lo arquetípico, pues carecen de cualquier rasgo psicológico y encarnan las características propias del conocido como “personaje tipo”: el hijo, el anciano, la madre, el bufón, etcétera.

Jean Morèas habría definido el movimiento simbolista a través del Manifiesto de 1886 como aquel arte que busca expresar la Idea a través de la apariencia sensible, la forma,

alejándose de cualquier intento de descripción objetiva, de instrucción o magisterio y abogando por un lenguaje, cuyo carácter esencial consiste en mostrar la apariencia sensible de los fenómenos concretos que lo contienen sin llegar paradójicamente jamás hasta la concepción de la Idea en sí: “Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales” (Moreas: 1886). El movimiento neosimbolista, por su parte, se enmarca en la filosofía antimetafísica del lenguaje que, desde Novalis a Nietzsche, Heidegger y Derrida, ha llegado hasta nuestros días. El *Tractatus* (1914-1916) de Wittgenstein comenzaba estableciendo la pregunta acerca de si existe una relación verificable entre palabra y realidad. La última frase del *Tractatus* apostaba por el “silencio” frente aquello que “no se deja expresar”. Como si de una reminiscencia hamletniana se tratase (“el resto es silencio”), la sentencia de Wittgenstein se acerca a lo que Ana María Gómez Torres, en relación con las vanguardias históricas, ha definido como “la retórica de la nada”:

La insatisfacción con el lenguaje fue particularmente sentida por las vanguardias, que trabajan desde una subversión constante del logocentrismo, con una clara conciencia de que el lenguaje ha dejado de funcionar como instrumento de comunicación (1998: 78).

El Neosimbolismo, que se instaura en la segunda mitad y finales del siglo XX, en mayor o menor medida, ha desarrollado uno de los rasgos esenciales del Simbolismo y que obedece, en parte, a la teoría de las correspondencias

como es la de la fusión y la síntesis de todas las artes, es decir, la construcción de una obra de arte total.

Tras una segunda fase de exploración del mito antiguo mesopotámico, la Societas se adentra en la confrontación con el mito moderno, aquel de la tradición occidental. Será el inicio de lo que se conoce como *Epopoea della polvere*, de la que forman parte producciones como *Amleto, la vehemente steriorità della morte di un molusco* (1992), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997) y *Genesi: From the museum of Sleep* (1999). Asimismo, el concepto de lo pretrágico determinará el trabajo de la compañía en este periodo de creación. El grupo creía que el núcleo de la tragedia solo podía ser alcanzado a través de una búsqueda del “pensamiento pretrágico”, el cual estaba basado en el cuerpo y la materia.

#### 2.2.4. Lo trágico como experiencia de los límites

*Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino, sino como destino de la representación.*  
(Jacques Derrida, 1989: 343)

Una reflexión sobre lo trágico no es lo mismo que una reflexión sobre la tragedia. La teoría moderna en torno a lo trágico, desde Schelling pasando por Nietzsche hasta Benjamin, establece paradójicamente una distancia de lo que *a priori* parecería constituir su objeto de estudio: la tragedia. En este sentido, Peter Szondi suscribe esta

diferenciación, distinguiendo ambos conceptos como elementos correspondientes a diferentes culturas y épocas: una “premoderna”, que debe la elaboración de la tragedia como género literario, y la otra “moderna”, que exige una nueva idea filosófica ligada a lo trágico. En palabras de Szondi: “Desde Aristóteles existe una poética de la tragedia; solo a partir de Schelling existe una filosofía de lo trágico” (2011: 245). O en palabras de la propia Claudia Castellucci: “Ma il senso tragico è assolutamente ancora vivo (...). Perché il tragico è una struttura mentale, mentre la tragedia è un genere che non è riproponibile come oggetto letterario;



esso veniva inoltre svolto in un contesto agonistico<sup>99</sup>, di gara”.<sup>100</sup>

Para Nietzsche la muerte de la tragedia está íntimamente relacionada con la desaparición del coro y la aparición del juego dialéctico, es decir, la entrada del diálogo en escena. Así, para el autor del *Nacimiento de la tragedia* (1886) “que la conquista de la igualdad entre lo humano y lo divino se obtenga mediante el arte de la palabra, de la dialéctica, resulta [...] especialmente antitrágico”

---

<sup>99</sup> El carácter agonístico de la tragedia es objeto de estudio por parte de Nietzsche como también por parte de la compañía de Cesena a lo largo de su carrera. Nietzsche realiza una lectura de la filosofía de Heráclito en clave trágica donde el adjetivo “trágico” indica el carácter agonístico del pensamiento: “un pensamiento que, al plantear la identidad solo como identidad de los opuestos niega la esencia a favor del devenir que surge de la ‘guerra de los contrarios’”. El principio trágico-agonístico convierte así en la expresión de la naturaleza profunda de la naturaleza griega” (Carlo Garelli, Gianluca Garelli, 2015: 16). El agón en la antigua civilización griega se refería a la lucha de los atletas, pero también al carácter público de la competición. Una lucha que comenzaba desde la infancia con el conocimiento de las normas y leyes de la polis y el entrenamiento del cuerpo para la defensa de la misma a través de las competiciones atléticas. En este sentido, el carácter agonístico o agonal se constituye como uno de los principales rasgos dramáticos de la tragedia ática donde se nos presentaba constantemente a individuos que se esforzaban por lograr algún tipo de objetivo, frecuentemente en conflicto con algún otro individuo, o con algún tipo de fuerza externa, que habitualmente estaba encarnada bajo la figura de alguna divinidad. Un principio que queda completamente olvidado en nuestra sociedad occidental contemporánea. Este principio agonístico olvidado se presentará, sin embargo, de manera “física” en *Giudizio, Possibilità, Essere. Esercizi di ginnastica su “La morte di Empedocle” di Friedrich Hölderlin* (2013), donde Romeo Castellucci nos presenta la reescritura del texto de Hölderlin a través de la aparición en escena de catorce jóvenes ataviadas con trajes amisch que realizan diferentes ejercicios físicos en un gimnasio de una escuela secundaria. El texto de Hölderlin es pronunciado a través de medios tecnológicos que distorsionan la palabra e incluso en ocasiones la hacen irreconocible.

<sup>100</sup> “Pero lo trágico está todavía vivo (...) Porque lo trágico es una estructura mental, mientras que la tragedia es un género que no se puede volver a proponer como objeto literario; esta se llevaba a cabo en un contexto de agorístico, de competición” (Véase Anexos. Conversaciones con Claudia Castellucci).

(Carlo Garelli y Gianluca Garelli, 2015: 35). La inclinación del grupo de Cesena por el carácter pretrágico del teatro entra dentro de las reflexiones nietzscheanas en torno a la tragedia, entendiendo toda manifestación artística en términos de la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco.<sup>101</sup> Tanto en la cosmovisión nietzscheana como en la de la Societàs, el arte es un espejo transfigurador cuya finalidad no será solamente la producción de conocimiento – como para Platón sería la razón –, sino la superación de una situación de vida. De la misma manera que los sueños no reflejan nuestro mundo cotidiano, sino que lo transforman, el arte no alcanza esta superación al reflejar el mundo, sino al transfigurarlo. Así, para el filósofo alemán existen dos formas en las que el arte puede llevar a cabo esta transfiguración de la realidad: el arte apolíneo y arte dionisiaco. Ambas se constituyen como formas de reacción frente al sinsentido de la realidad del mundo. Sin embargo, mientras una (la apolínea) reacciona cubriendo esta realidad como si de un velo se tratara y configura un “bella” ilusión, la otra (la dionisiaca) busca la expresión de este sinsentido del caos primordial que la realidad de las cosas nos ofrece. Para el filósofo alemán la forma originaria de la tragedia estaría vinculada al “drama musical griego” donde la unidad entre ambas categorías (apolínea y dionisiaca) están presentes. El mundo griego pasa a ser observado no solo como la Grecia clásica del ideal de perfección y medida exacta, sino que ahora el punto de mira se sitúa también en

---

<sup>101</sup> Ambos términos simbolizarían dos principios o dinámicas fundamentales no solo de la cultura griega occidental, sino también de la propia naturaleza. Se convierten así en categorías filosóficas en la medida que la naturaleza puede explicarse como una manifestación de uno de los dos o de su combinación. Es decir, una cultura podría definirse como apolínea, dionisiaca o como una combinación de las dos, es decir, trágica. Para Nietzsche lo apolíneo es aquel principio o energía del cosmos que tiene que ver con la creación de apariencias de acuerdo con el principio de individuación. Lo dionisiaco, por su parte, es el pulso de la realidad misma, sin diferenciación ni límite.

el misterio, en los oráculos indescifrables y los rituales. Sin embargo, Nietzsche denuncia que, con la llegada de Sócrates, la predominancia del carácter apolíneo y racional del arte frente a su necesario jano bifronte de Dionisio propicia la muerte de la tragedia. A este respecto, Hans-Thies Lehmann ha señalado la especial relación existente entre el actual teatro posdramático de inevitable gusto posmoderno y el teatro de la Grecia pretrágica, ligado a los rituales y fiestas orgiásticas. Para Lehmann el teatro contemporáneo se mueve en una continua referencia hacia lo que denomina “motivo trágico” (2017: 27). En lugar de hablar de una continuidad del drama trágico, Lehmann define el motivo trágico como un movimiento de la “transgresión”, que ha hecho su aparición de manera inestable a lo largo de las épocas. Para autores como Terry Eagleton (2011) o Michel Maffesoli (2001) el retorno de lo trágico en nuestra contemporaneidad se manifiesta como una estructura mental que aún sigue viva en un complejo e interminable proceso de metamorfosis en las sociedades posmodernas. Para este último, por ejemplo, la figura de Dioniso se impone en nuestra contemporaneidad a través de una dimensión lúdica:

De ahí la importancia de lo festivo, la potencia de la naturaleza y del entorno, el juego de las apariencias, el retorno de lo cíclico acentuando el destino, cosas que hacen de la existencia una sucesión de instantes eternos. Después de todo, otras grandes civilizaciones se fundaron sobre eso. ¿No es posible imaginar, que el lugar del trabajo, con su aspecto crucificador, el nuevo paradigma cultural sea lo lúdico, con su dimensión creativa? (Maffesoli, 2001: 14).





**Ilustración 12** Guidizio, Possibilità, Essere. Esercizi di ginnastica su “La morte di Empedocle” di Friedrich Hölderlin (2013), de Romeo Castellucci.  
Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

Sin embargo, Lehmann cuestiona el carácter vitalista de esta concepción de lo trágico, es decir, no ve en lo trágico una determinación esencial del ser humano, como estructura mental, y tampoco una forma de ser-en-el-mundo de naturaleza trágica, sino un modo de apertura artística al mundo: “lo trágico [...] no se trata de una “realidad” existente (y, por tanto, descriptible) – ni de una vida real ni de una realidad de cuño estético – sino, que ya lo trágico en sí mismo debe determinarse como un modo de experiencia” (Lehmann, 2017: 63).

*Tragedia Endogonidia* parte del presupuesto de la imposibilidad de *realizar* una tragedia en la escena contemporánea, puesto que, como Romeo Castellucci ha señalado, “la tragedia oggi è impossibile perché non siamo nella Grecia di Pericle e perché non abbiamo un dio da uccidere. Esso è già morto” (Romeo Castellucci, 2007: 2).<sup>102</sup> La imposibilidad de la tragedia radica en la imposibilidad de volver a un lenguaje mítico, a la verdadera esencia de la tragedia. El público de la sociedad occidental al que *Tragedia Endogonidia* se dirige no se reconoce en una comunidad, en un pueblo construido a partir de los mitos fundacionales, sino a partir de una individualidad de masas. El presente, por tanto, está caracterizado por una cultura que no tiene un lugar originario, donde la fragmentación de la comunidad lleva al individuo a obviar los mitos fundacionales y, con ellos, la tragedia.

Ya el título, *Tragedia Endogonidia*, es toda una declaración de intenciones: mientras que tragedia es una palabra épica, que habla acerca de la muerte de un héroe,

---

<sup>102</sup> “Hoy no es posible una tragedia porque no estamos en la Grecia de Pericles y porque no tenemos un dios al que matar. Ya está muerto.”

“Endogonidia”, por el contrario, es un término que procede de la microbiología: “Certain protozoic formations have both male and female gonads inside. So they don’t reproduce sexually but exclusively by means of division. They are indeed small immortal beings” (Wouter Hillaert y Thomas Crombez, 2005: 7). La combinación de ambos términos pone en juego un oxímoron, ya que, por un lado, ‘tragedia’ hace referencia a la muerte del héroe trágico, mientras que ‘endogonidia’ supone una natural autorregeneración sin fin.

El ciclo está formado por once episodios cada uno de ellos dedicado a una ciudad europea: C.#01 Cesena, A.#02 Avignon, B.#03 Berlín, Br.#04 Bruselas, Bn.#05 Bergen, P.#06 Paris, R.#07 Rome, S.#08 Strasbourg, L.#09 Londres, M.#10 Marseille y C.#11 Cesena. Uno de los principios que predomina es el de transformación en una lógica endógena donde los seres u organismos que aparecen tienen la capacidad de reproducirse hasta el infinito. La estructura de la *Tragedia* es la de una secuela que entraña una *transmigración* de las formas a través de la cual es posible ver en Roma el mismo episodio que en Berlín, pero en un contexto diverso. La base de esta estructura son las ciudades europeas donde la compañía establece un recorrido que permite esta *transmigración*:

Lo spazio, la geografia e la topografia entrano come potenze telluriche nel teatro. Ogni Episodio è concludente e autonomo perché lo scopo della *Tragedia Endogonidia* non è il risultato finale, ma i passaggi, che sono gli atti compiuti di una trasformazione e di una verità già natura del

presente. Il senso non è il verso qualcosa che verrà,  
se non l'essere già in mezzo a quello che verrà.<sup>103</sup>

El modo de construcción del ciclo se caracteriza por los principios del rizoma: conexión y heterogeneidad – cada uno de los elementos que construyen el ciclo están conectados por el mismo patrón de combinación, pero cada una de ellos constituyen combinaciones heterogéneas -, multiplicidad – al mismo tiempo, no existe lo Uno, sino lo múltiple –, ruptura asignificante – el ciclo comienza y acaba con el mismo contexto (Cesena), sin embargo aquello que acontece es algo nuevo, distinto – y cartografía – el modo de relación entre cada uno de ellos es a través de la combinación de sus elementos creando una red de extensión progresiva y no jerárquica –.<sup>104</sup>

*Tragedia Endogonidia* reproduce el esqueleto de la tragedia griega, salvo la más evidente ausencia que es la del coro. En la tragedia ática, este ejercía la función de explicar y juzgar los hechos. Lo que aquí nos encontramos son

---

<sup>103</sup> “El espacio, la geografía y la topografía se presentan como poderes telúricos en el teatro. Cada Episodio es concluyente y autónomo porque el propósito de *Tragedia Endogonidia* no es el resultado final, sino el recorrido, que son los actos completados de una transformación y una verdad del presente. El sentido no se encuentra hacia algo que vendrá, sino en el estar ya en medio de lo que vendrá.” Fragmento del artículo “Quale teatro per il 2003?”, p. 243. Fuente: Archivo de la Societàs Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).

<sup>104</sup> El ciclo fílmico, elaborado por los artistas visuales Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti y la música original de Scott Gibbons, mantiene la atención del espectador a una visión de conjunto. Si la puesta en escena durante los dos años de la *Tragedia* mantenía su estado de independencia e individualidad en cada uno de los episodios, el ciclo fílmico, por su parte, establece una relación de dependencia – ya existente durante las puestas en escena episódicas, pero ahora perceptible en su conjunto – entre los diferentes episodios. Pero, incluso, junto a la proyección musical, se constituye como testimonio documental, como una “di queste spore” que continúa autogenerándose hasta el infinito.

hechos sin coro, a diferencia de lo que ocurre en un espectáculo más reciente como *Democracy in America* (2017). En él, el coro encarna esa tensión entre lo individual y lo colectivo en el nacimiento de la nueva democracia americana. Romeo Castellucci se basa en el ensayo homónimo de Alexis de Tocqueville, *Democracy in America* (1835), en el que el teórico francés analiza el nacimiento de la nueva y joven democracia estadounidense, asentada en la base de las costumbres, ideas y conciencia colectiva de las colonias de la vieja Europa, ahora liberadas hacia un futuro de refundación y libertad. La democracia estadounidense, que se construyó en la era moderna, podría haberse creado gracias al fenómeno que Tocqueville identificó como la Fundación Puritana, es decir, la contribución de las comunidades puritanas para sentar las bases de una igualdad entre los seres humanos a través del Evangelio. El verdadero argumento de Tocqueville, sin embargo, no era Estados Unidos, sino la democracia en sí misma, es decir, el análisis de un modelo político desgastado desde hace siglos en la vieja Europa y que renace en una tierra virgen. En la Grecia clásica, la tragedia representó el doble necesario y la sombra de la democracia ateniense. Con *Democracy in América*, Romeo Castellucci sigue el ejemplo de De Tocqueville y nos hace asistir a un tiempo que precede a la política, pues, como él mismo señala en el programa de mano del espectáculo: “Più nessun sacrificio, ma ancora nessuna politica. Più nessun Dio, ma ancora nessuna città dell’uomo”.<sup>105</sup> Castellucci entiende esta nueva escena como la expresión de lo que viene antes del nacimiento del teatro, en ese momento de indeterminación donde aún no vemos el comienzo de la

---

<sup>105</sup> Fragmento del programa de mano de la representación de *Democracy in America*, de Romeo Castellucci. La Filature – Scène Nationale, Mulhouse (Francia), 2 de febrero de 2018.

tragedia creada por el hombre. *Democracy in America* traza una celebración olvidada, un ritual aún sin nombre, en el que el Teatro renueva su principal función: la de convertirse en el doble necesario y oscuro de las formas políticas de una sociedad.

En la tragedia griega las partes en las que el coro desaparecía se llamaban episodios. La Societas emplea la palabra *Episodio* para distinguir las diversas etapas en las que está dividida *Tragedia Endogonidia*. Ante la desaparición del coro, el trabajo de interpretación, la labor de explicación y juicio, recae sobre la figura del espectador:

L'Episodio non porta il peso di un messaggio da consegnare, e comunica il meno possibile, ma non lo si potrà definire "frammento" o "metonimia". Un Episodio si trova ad essere più vicino a una serie di atti puri e completi. È una meteora che passa e sfiora la superficie del mondo. E rimane senza radici. [...] Senza la volontà di compresione operata dal Coro, l'Episodio rappresenta, con la sua nuda azione, l'inesplicabile "io" dello spettatore, mentre il Coro spiega e coniuga l'egli" del personaggio nelle coordinate di una storia.

Quello che in un Episodio rimane potrà essere solo la pseudo-biografia di un eroe. Ma è proprio dall'impronunciato che la forma prende corpo (e la tragedia, come ha scritto Rosenzweig, è l'arte del silenzio) (Romeo Castellucci, 2007: 5).<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> "El episodio no lleva el peso de un mensaje para dar, comunica lo menos posible, y no será definido como "fragmento" o "metonimia". Un episodio se encuentra más cercano a una serie de actos puros y completos. Es un meteorito que pasa arañando la superficie del mundo. Pero permanece sin raíces. [...] Sin la voluntad de comprensión generada por el Coro, el Episodio representa, con su desnuda acción, el inexplicable "yo" del espectador; mientras que el Coro explica y conjuga el "él" del personaje en las coordenadas de una historia. Lo

Otro de los elementos propios de la tragedia ática, que la *Tragedia* pone en cuestión y que podríamos extrapolar al resto de espectáculos de la compañía, es la idea de acción dramática, en el sentido aristotélico del término. En *Tragedia Endogonidia* no existe un *telos*, no nos dirigimos hacia algo que va a pasar, sino que ya está pasando. Nos encontramos, por tanto, ante un evento, un acontecimiento, no hay una espera. Ante la ausencia de acción dramática, es decir, la trama de una historia reconocida comúnmente, ya no queda la posibilidad de un coro que pueda explicar los hechos y juzgarlos. Aquello que se nos presenta son unos hechos concretos expuestos sobre la escena, unos hechos desnudos de un tejido textual.

*Tragedia Endogonidia* rompe con el sistema pre-existente de la tragedia ática y busca crear un cuerpo que se moldee en torno a un nuevo concepto de lo trágico. En este trabajo de refundación hallamos las huellas de la antigua *polis*. Es, por ello, que aún permanecen signos propios de ese sustrato como las banderas nacionales. Sin embargo, sobre esta antigua *polis* es posible construir una nueva, un espacio de memoria donde “percepción, recuerdo e imaginación se solapan, los espacios reales se experimentan simultáneamente como imaginados y como recordados” (Fischer-Lichte, 2011: 231). Aquello que la *Tragedia* cartografía es un mapa de líneas de fuga donde cuerpos *inhumanos* ocupan ciudades *inhumanas*. Será necesario desplazarse a un territorio extranjero, extraño, *inhabitable*. Será en ese vagar y exilio guiado donde el individuo pueda convertirse en comunidad. Pues lo interesante es aquello

---

que en un Episodio permanece podrá ser solo la pseudo-biografía de un héroe. Pero es desde lo impronunciable donde la forma toma cuerpo (y la tragedia, como ha escrito Rosenzweig, es el arte del silencio)”



que ocurre en el camino: “en el medio es donde se encuentra el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una medida, sino por el contrario un exceso. Es por el medio que las cosas crecen” (Deleuze, 2003: 82).

En esta nueva refundación de lo trágico será necesario emprender un desplazamiento hacia otro lugar. *Tragedia Endogonidia* considera el Éxodo como una parte fundamental de su construcción. No nos encontramos ante un sistema cerrado, sino abierto y en constante estado de huida, de fuga. Este mismo éxodo, matriarcal y femenino, se erige como eje vertebrador del espectáculo de 2014, *Go down, Moses*, donde Moisés representa de nuevo la liberación del pueblo y de cada individuo, pero en esta ocasión de nuestro desierto contemporáneo “que es la sociedad de la información no solo de Europa sino de todo el mundo, con un permanente ruido de fondo que desorienta y una falta de perspectiva y de escucha que hace que nos sintamos perdidos”.<sup>107</sup>

La ley, por su parte, está inevitablemente unida al éxodo: las tablas de la ley, que incesantemente aparecen a lo largo de todo el ciclo de *Tragedia Endogonidia*, como en el episodio A.#02, carecen, no obstante, de nombre, es decir, han perdido la conexión con su mito fundacional, pues la acción humana se presenta fuera de la regla, de la norma, de la ley establecida, en esta zona inhabitable. Y, por tanto, los seres que aparecen en la *Tragedia* son seres ajenos, extranjeros, en el exilio. Esta “no-pertenencia”, este vagar nómada nos muestra figuras que tocan las paredes para asegurar su solidez, para reconocer su composición, como

---

<sup>107</sup> Entrevista a Romeo Castellucci en *El País*, el 14/10/2006 [https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-10-14/romeo-castellucci-go-down-moses-teatro-festival-de-otono\\_1274656/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-10-14/romeo-castellucci-go-down-moses-teatro-festival-de-otono_1274656/) [Consultado el 1 de junio de 2019]





Ilustración 13 S.#08 Strasbourg, *Tragedia Endogonidia*. Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

ocurre con el viejo del episodio de Bruselas. En la escena final de este mismo episodio, se nos presenta el canto de *cuco* que acompaña la danza de una niña. Este pasaje podría vincularse con el universo de *Las aves*, de Aristófanes. En esta pieza, Aristófanes nos habla de la búsqueda de la ciudad ideal, una ciudad que no existe en ninguna parte, una ciudad *inhumana* a la que no se puede pertenecer, un lugar imposible de habitar. En *Tragedia Endogonidia* se rechaza un sentido convencional de la identidad para explorar un tipo de situación liminar. Aquello que acontece no se sitúa en un futuro o un pasado, sino que es un futuro y un pasado en ese *presente absoluto*.

Giorgio Agamben señalaba en su ensayo *Quel che resta di Auschwitz* (1998) que es en el lenguaje que no comunica ningún significado, donde la posibilidad de la tragedia puede situarse. Para desarrollar esta idea, Agamben recurre a la figura de un niño que Primo Levi encuentra en el campo de concentración de Auschwitz y

que inicialmente no hablaba, pero que posteriormente trataría de emitir un tipo de discurso:

Hurbinek non riesce a testimoniare, dal momento che non ha un linguaggio (il discorso che pronuncia è un suono che è incerto e senza senso: mass-klo o matisklo). E tuttavia, a modo suo, è in grado di testimoniare “a mezzo di queste mie parole”. Ma neanche il soprovvissuto può rendere completamente testimonianza, né può parlare delle proprie parti mancanti (Agamben, 1998: 36).<sup>108</sup>

Desde esta perspectiva podemos llegar a entender las palabras de Claudia Castellucci cuando hace referencia a la función del lenguaje dentro del teatro contemporáneo:

Uno degli esiti politici del teatro che vedo ora è quello di andare fino in fondo alla propria specificità di linguaggio. Senza timore dell'incomprensione, della impossibile comunicazione, o traduzione, commento, spiegazione, senza l'ansia di giustificare la propria assenza di discorso e dal discorso in generale; con una strategia attorno alle parole e attorno alle immagini che organizza una nuova realtà.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> “Hurbinek no puede testificar ya que no tiene lenguaje (el discurso que pronuncia es un sonido incierto y sin sentido: mass-klo o matisklo). Y sin embargo, a su manera, puede testificar "a través de estas palabras". Pero ni siquiera el superviviente puede dar un testimonio completo, ni puede hablar sobre las partes que le faltan”.

<sup>109</sup> “Uno de los éxitos políticos del teatro que veo ahora es llegar a su propia especificidad de su lenguaje. Sin temor a la incomprensión, a la imposible comunicación o traducción, comentario, explicación, sin la ansiedad de justificar la propia ausencia de discurso y del discurso en general; con una estrategia en torno a palabras e imágenes que organizan una nueva realidad”. Fragmento del artículo “Quale teatro per il 2003?”, p.243. Fuente: Archivo de la Societàs Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).

Es en esta búsqueda de un lenguaje físicamente (carnalmente) trágico donde *Tragedia Endogonidia* se mueve, y episodios como *Br.#04* son un reflejo de ello: vemos la imagen de un hombre dentro de una bolsa de basura que ha sido introducido en ella tras ser torturado por unos hombres vestidos de policías. Le acercan un micrófono y comienza a hablar dentro de la bolsa en una lengua incomprensible. El micrófono amplifica los sonidos de alguien que ya no encuentra las palabras (el nombre) para hacerse entender, y que se convierte en un trozo de carne, en la presencia pura del cuerpo que sufre. Se le pide la palabra a través del micrófono, pero aquello que consigue emitir son las palabras de la propia respiración, las “palabras-gritos”, las palabras de un “cuerpo sin órganos”:

la instauración de palabras-soplo, palabras-gritos en las que todos los valores literales, silábicos y fonéticos son sustituidos por *valores exclusivamente tónicos* y no escritos, a los que corresponde un cuerpo glorioso como nueva dimensión del cuerpo esquizofrénico, un organismo sin partes que actúa siempre por insuflación, inspiración, evaporación, transmisión fluida (el cuerpo superior o cuerpo sin órganos de Antonin Artaud) (Deleuze, 2005: 119).

Esta misma concepción del lenguaje es perceptible a través del tratamiento que se realiza del alfabeto latino. A lo largo de los distintos episodios veremos la proyección a alta velocidad de diferentes letras del alfabeto latino, mezcladas con manchas de Roschach: “Un linguaggio al negativo, il suono del linguaggio reso in stracci e macerie, che disperatamente ed urgentemente, continua a portare un

qualcosa che deve essere comunicato” (Ridout, 2002: 9).<sup>110</sup> De este modo, la nueva comunidad trágica no se crea en torno a la palabra, sino que nace en la imposibilidad de comunicación, en el silencio:

La creazione della tragedia è per noi un passaggio fondamentale, ed essa è che resta un argomento invincibile. È un problema aperto, e non un fatto archeologico come spesso vogliono farci credere a teatro. Essa rappresenta da sempre lo scoramento dell'uomo, il suo essere solo su questa terra, il suo confrontarsi con un silenzio immenso che gli sta intorno. Questo è un tema universale, e per chi lavora nel teatro resta una disciplina imprescindibile.<sup>111</sup>

Lo trágico en la Societàs Raffaello Sanzio está íntimamente ligado al concepto de narración. Sabemos que no hay una historia o relato en el conjunto de los once episodios, pero aun así en cada uno de ellos sí es posible establecer una “narración”, es decir, una conexión de elementos dentro de una lógica emotiva o sensorial. Esta narrativa se reinventa en una experiencia y, por tanto, el trabajo de reconstrucción recae en la figura del espectador. Así, la experiencia implica una emoción y ésta, a su vez, se asienta en una línea narrativa basada en una experiencia

---

<sup>110</sup> “Un lenguaje negativo, el sonido del lenguaje traducido en trapos y escombros, que desesperada y urgentemente continúa trayendo algo que necesita ser comunicado.”

<sup>111</sup> “La creación de la tragedia es un paso fundamental para nosotros, y es que sigue siendo un argumento invencible. Es un problema abierto, y no un hecho arqueológico, como a menudo quieren hacernos creer en teatro. Siempre ha representado el desánimo del hombre, su estar solo en esta tierra, su confrontación con un inmenso silencio que lo rodea. Este es un tema universal, y para quienes trabajan en el teatro sigue siendo una disciplina indispensable.” Fragmento del artículo “Quale teatro per il 2003?”, p. 243. Fuente: Archivo de la Societàs Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).

sólida. Claudia Castellucci lo explica en los siguientes términos:

I think that if we say that in all Western representations there is something tragic, then for me this tragic element has to do with narrative. It could be that the tragic aspect of the spectacle, for the spectators, is in that narrative possibility, its perpetual beginning. It is impossible to live in the world without this process of narration. Through these narrations, we conceive our futures. And this is what happens in the theatre, a projection into the future, a way of narrativism (Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joel Kelleher, Nicholas Ridout, 2007: 254).<sup>112</sup>

En el caso de *Tragedia Endogonidia* el texto pronunciado sobre la escena revela la pertenencia común a la especie humana y descubrimos con sorpresa que somos seres dotados de la palabra. El teatro pretrágico está libre de todo juicio, en tanto que “la terminología es el juicio sobre el mundo. Una obra dramática es, para mí, un juicio realizado” (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 101).

Aquello que la *Tragedia* parece decirnos es alejarnos del humano, un “devenir animal” (Deleuze y Guattari, 2015) para que podamos percibir la existencia frágil que nos interroga. En la *Tragedia* el sujeto “deviene animal”, pero no en un sentido de filiación, de pertenecer a él, de retorno

---

<sup>112</sup> “Creo que si decimos que en todas las representaciones occidentales hay algo trágico, entonces para mí este elemento trágico tiene que ver con la narración. Podría ser que el aspecto trágico del espectáculo, para los espectadores, esté en esa posibilidad narrativa. Es imposible vivir en el mundo sin este proceso de narración. A través de estas narraciones, concebimos nuestro futuro. Y esto es lo que sucede en el teatro, una proyección hacia el futuro, una forma de narrar.”



**Ilustración 14** *C.#11 Cesena, Tragedia Endogonidia*. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.

y “vuelta a”, sino que el devenir implica una involución creadora, es decir, ir a la diferencia, a la minoría

Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir (Deleuze y Guattari, 2015: 245).

Para la Societàs la desaparición del animal de escena supuso el nacimiento de la tragedia como tal, pues, para ellos, “un teatro pretrágico significa, ante todo, infantil” (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 70). Tanto el animal como el niño carecen de la técnica y, por lo tanto, con su presencia lo único que nos muestran es que están en la escena: no hay un referente lingüístico ya que “the animal is pure voice; it has no language: it has a tongue”

(Romeo Castellucci en Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 150). La presencia del niño como la del animal en escena hace explorar al que mira un tiempo que es desconocido para nosotros en tanto que olvidado, ese tiempo que precede a nuestra entrada en la lengua.

El teatro de la Raffaello Sanzio pretende romper con esta visión unívoca en la cual nuestra cultura occidental y, concretamente, el humanismo europeo ha situado al hombre y a la razón en el centro del pensamiento hegemónico. A través de la presencia en escena de animales como de cuerpos al margen de la norma, este proyecto “antihumanista” viene a materializar esa misma necesidad, que ya anuncia Giorgio Agamben (2006a), por reconocer el misterio que se asoma en nuestra separación del animal:

En nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un *logos*, de un demento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de estos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación. ¿Qué es el hombre, si siempre es el lugar – y, al mismo tiempo, el resultado – de divisiones y cesuras incesantes? Trabajar sobre estas divisiones, preguntarse en qué modo – en el hombre – el hombre ha sido separado del no-hombre y el animal de lo humano es más urgente que tomar posición acerca de las grandes cuestiones, acerca de los denominados valores y derechos humanos. Y, tal vez, también la esfera más luminosa de las relaciones con lo divino dependa, de alguna manera,

de aquella – más oscura – que nos separa del animal (Agamben, 2006a: 35-36).

Tanto Agamben como la Societàs aspiran a una reflexión en torno a este “misterio práctico” que se aleja de ese clásico “misterio metafísico” de unión del hombre con lo divino, del cuerpo con el espíritu. Su teatro se adentra en este “otro” misterio que nos habla de la separación, de esa parte oscura del ser humano, desconectada de la pura presencia. La aparición de animales en las realizaciones escénicas teatrales no es ninguna novedad, pues ya aparecían en los dramas litúrgicos medievales y las realizaciones escénicas cortesanas de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, el significado que la aparición de los animales tenía en aquellas realizaciones se encuentra lejos de aquel que el teatro de la Societàs quiere experimentar. El animal “precede l’attore [...]. Il linguaggio è allora connesso al fattore corpo, non lo esprime solamente, ma da esso proviene, non ha più nessuna sintassi, non rimanda a nulla se non alla presenza reale ed immediata di un corpo” (Ridout, 2002a: 5).<sup>113</sup> El animal remite a la materialidad pura del ser y también a un núcleo pretrágico y ritual. En este sentido, el cuerpo del animal nos hace conscientes de nuestro propio cuerpo-animal, en ese físico estar en el mundo. En palabras de Fischer-Lichte, “la aparición del animal [y del niño] en escena es percibida como la irrupción de lo real en lo ficticio, de lo casual en el orden, de la naturaleza en la cultura” (2011: 21).<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> “precede al actor [...]. El lenguaje está aún conectado al factor corporal, no lo expresa solamente, sino que proviene de él, ya no tiene ninguna sintaxis, no se refiere a nada excepto a la presencia real e inmediata de un cuerpo”.

<sup>114</sup> Los estudios sobre animalidad han experimentado en la última década un crecimiento exponencial. Un aspecto que queda reflejado en trabajos como el de Paul Waldau (2013) *Animal Studies: An Introduction*. Dentro del campo de los estudios teatrales, las teorías en torno a la presencia del animal real en escena,



### 2.2.5. Hacia una búsqueda de lo real

*Allí donde la Alquimia, por su símbolos, es el doble espiritual de una operación que solo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa, de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan bana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios como los delfines, una vez han mostrado la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras.*  
(Antonin Artaud, 2001: 61-62)

*Il teatro è una sostituzione violenta della realtà con un altro tipo di realtà. In questo senso il teatro è sempre una minaccia alla realtà “reale”, perché la si può sospendere soltanto attraverso pezzi di reale che vanno conquistati con la messinscena.*  
Romeo Castellucci<sup>115</sup>

El cambio de atención desde la signicidad a la materialidad de las acciones físicas presenta la estética de lo performativo como una estética de la presencia o lo que

---

junto al desarrollo de las diferentes formas de representación de este han sido abordadas desde diferentes ópticas: desde un análisis de las relaciones de poder, la subjetividad humana y la otredad, hasta la investigación de los supuestos éticos y morales sobre animales humanos y no humanos. En este sentido, cabe recordar el número monográfico de la revista *Performance Research*, “On animals” (2000), editado por Alan Read; *Theatre & Animals* (2013), de Lourdes Orozco; *Animal Acts: Performing Species Today* (2014), editado por Una Chaudhuri y Holly Hughes; *Performing Animality: Animals in Performance* (2015), de Lourdes Orozco y Jennifer Parker-Starbuck; o, el más reciente, *Performing Animals: History, Agency, Theater* (2017), de Karen Raber y Monica Mattfeld.

<sup>115</sup> Entrevista de Roberta Ferraresi “Intorno al laboratorio: prima, dopo e oltre. Intervista a Romeo Castellucci <https://www.stratagemmi.it/intorno-al-laboratorio-prima-dopo-e-oltre-intervista-a-romeo-castellucci/> [Consultado el 30 de mayo de 2019].

Martin Seel (2010) calificaría como una estética del aparecer.<sup>116</sup> En pintura, señala Seel, – y como ocurrirá en el resto de las artes –, el paso del impresionismo al arte abstracto nos sitúa en un proceso según el cual los aspectos sensibles debían ser ya reconstruidos de tal forma que llamasen sobre ellos mismos la atención del observador, dificultando de este modo la percepción del objeto representado. Con la apertura de este camino que lleva el arte moderno, el objeto representado se debilita a favor de sus múltiples aspectos sensibles – de su materialidad –. En otras palabras, al hacerse conciente de sí mismo, el arte descubrió la importancia de “la experiencia estética y el medio del aparecer” (Pau Pedragosa, 2013: 276).

El arte contemporáneo y, concretamente, el teatro contemporáneo hace del aparecer artístico su objeto temático. Así, lo real, entendido como la manifestación del *objeto o la cosa* – si empleamos la concepción heideggeriana – *en su aparecer* se convierte explícitamente no solo en *objeto* de reflexión, sino también de la configuración teatral en sí misma (Lehmann, 2013: 172). Frente a la idea común posmoderna según la

---

<sup>116</sup> Desde una perspectiva fenomenológica, para Seel, toda percepción estética es esencialmente la captación de algo por medio de los sentidos. Frente a la falsa dicotomía *ser* – las cosas se perciben tal y como son en realidad y la percepción estética se considera como ruptura con las apariencias de la existencia – y *apariencia*, – el mundo carece de estabilidad y fiabilidad, y la estética se concibe como una ruptura con el poder de lo real –, el filósofo alemán propone una tercera vía: la del *aparecer*. Esta concibe la percepción estética “como una forma excepcional de contemplar el presente. Aún tratándose de presentes futuros o pasados, que en su inmensidad acuden a la percepción, incluso en esos casos es necesaria una situación que siempre se percibe en su carácter instantáneo (...) La conciencia estética aprehende lo real en la particularidad de su ofrecimiento sensorial, es decir, en la simultaneidad y momentaneidad en las cuales se presenta a la aprehensión sensorial. La percepción estética es entendida a la luz de esta perspectiva como la apertura de una zona del aparecer” (Seel, 2010: 119-120).

cual la “realidad” es un producto discursivo, es decir, una ficción simbólica que percibimos de forma errónea como una realidad autónoma y sustancial; lo real, por su parte, sería aquello que fractura esa “ilusión compartida” (Bourdieu, 1995: 481-485) en la que se reconocen estructuras de la realidad social o histórica.

Jacques Lacan (2009) definió lo real como todo aquello que se resiste a cualquier proceso simbólico o imaginario.<sup>117</sup> Slavoj Žižek, por su parte, sigue los pasos del psicoanalista francés a la hora de explicar la relación entre los diferentes niveles de la tríada, utilizando el famoso ejemplo del juego de ajedrez:

Las reglas que hay que seguir para jugarlo constituyen su dimensión simbólica: desde el punto de vista puramente formal y simbólico, el alfil se define por los movimientos que esta figura puede hacer. Este nivel se diferencia claramente del imaginario, esto es, la forma que tienen las diferentes piezas y los nombres que las caracterizan (rey, reina, alfil). Es fácil imaginarse un juego con las mismas reglas, pero con un imaginario diferente, en el que estas figuras se llamaran “mensajero”,

---

<sup>117</sup> Para Lacan el sujeto no es un ente originario de la vida psíquica del individuo, sino que es una elaboración mental que tiene su origen en una fase muy temprana de la infancia en la que el niño se reconoce en el espejo, es decir, que la identificación con un yo pasaría siempre por la mediación con un otro. Mi imagen existe en tanto que existe la imagen del otro. De esta manera, la construcción del sujeto vendría marcada más que por la identidad, por la diferencia. Para Lacan lo Imaginario será el lugar de las falsas imágenes de sí mismo que el sujeto va produciendo; es el lugar del auto-engañó desde el cual el sujeto busca un yo unitario y estable. Frente a lo Imaginario, que de algún modo domina el territorio de los instintos animales, lo que nos hace humanos es nuestra capacidad de construcción simbólica. Lo Simbólico ocupa el lugar del lenguaje, la cultura, el Estado y las instituciones, es decir, todo lo que nos hace ser miembros de una comunidad. Véase Slavoj Žižek (2008) *Cómo leer a Lacan*.

“corredor” o algo semejante. Finalmente, lo real es todo el complejo conjunto de circunstancias contingentes que afectan al curso del juego: la inteligencia de los jugadores, las impredecibles intrusiones que pueden desconcertar a un jugador o directamente interrumpir el juego (Žižek, 2008: 18).

Lo real, por tanto, se contrapone a esa realidad edificada por lo Simbólico y de la que también participan los fantasmas de lo Imaginario – a esa “ilusión compartida” en términos de Bourdieu – . Lo real no puede ser representado, entendido ni explicado. No hay palabras que lo contengan, ya que escapa de cualquier forma de simbolización o imaginario que materialice la realidad que nos circunda. En términos lacanianos, lo real es aquello que provoca la experiencia aterradora y amarga con lo irrepresentable, con lo inefable e incommunicable; aquello que se esconde tras las capas de velos simbólicos o imaginarios, demasiado terrorífico como para mirarlo cara a cara.<sup>118</sup>

En ese intento por alcanzar lo real, muchos artistas de los años sesenta abandonaron la representación en aras de una expresión inmediata de lo real vivido.<sup>119</sup> Un claro

---

<sup>118</sup> Para un estudio pormenorizado del concepto de lo real desde un punto de vista psicoanalítico y filosófico resultan esclarecedores los seminarios de Jacques Lacan, y como continuadores de la teoría lacaniana pueden consultarse Slavoj Žižek (2008) “Pasiones de lo real. Pasiones de la apariencia” en *Bienvenidos al desierto de lo real*, pp.11-29 o Alain Badiu (2016) *En busca de lo real perdido*.

<sup>119</sup> Resultan de especial interés los trabajos de Hal Foster (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, quien realiza un análisis exhaustivo del arte plástico y visual de los años noventa. Tras los paradigmas del arte como texto de los años setenta y el arte como simulacro de los ochenta, Foster sostiene que somos testigos de un “retorno de lo real”, un retorno del arte y la teoría que buscan asentarse en los cuerpos reales y en los sitios sociales. Sin embargo, para una aproximación a lo real y su aplicación a las artes escénicas son de referencia obligada *Les théâtre du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre*

ejemplo de este rechazo a la representación y la conquista de una experiencia directa lo constituye el teatro de un grupo como el Living Theatre. Claramente influenciado por el *Teatro de la Crueldad* de Artaud y por las teorías situacionistas de Guy Debord en *La Sociedad del espectáculo* (1967), el Living aspiraba a la instauración de un tipo de teatro alejado de la ficcionalidad, centrado en el cuerpo físico del actor y en busca de un diálogo directo con el espectador.<sup>120</sup>

Desde sus comienzos con la escena iconoclasta a través de *Santa Sofía, Teatro Khmer* (1985), pasando por una reflexión en torno al mito y a lo trágico en nuestra contemporaneidad, la preocupación de la Societas por lo real se ha puesto de manifiesto a través de un especial interés por las formas de representación y sus límites, así como una atención particular a las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato. Así, en esta búsqueda de la experiencia de lo real, la Societas ha indagado en diferentes formas de representación, que José Antonio Sánchez (2007a) resume en dos: una donde lo real se manifiesta a través de lo que podríamos denominar la experiencia inmediata (Saison, 1998) (happenings, eventos, performance, teatro de calle, arte relacional...); y otra, a través de la construcción de nuevas realidades que incluyan lo real oculto. Será en esta última forma de representación en la que me detenga a

---

*contemporain*, de Maryvonne Saison (1998) y *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, de José Antonio Sánchez (2007a).

<sup>120</sup> Es, sin duda, durante los años sesenta cuando el trabajo de artistas visuales y plásticos como Joseph Beuys, Wolf Vostell, el grupo Fluxus o los artistas del accionismo vienes muestran el nacimiento de un nuevo género del arte de acción y de la performance. Véanse RoseLee Goldberg (2011) *Performance Art. From Futurism to the Present* y Mike Sell (2005) *Avant-Garde Performance & The Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*.

continuación, relegando la primera al capítulo cuatro, donde lo relacional se presenta como vehículo de expresión artística.

Esta última evocación de lo real a través de un enfoque ilusionista se emplea no para cubrir lo real con simulacros, sino que el propio artificio *desvela* lo real escondido en lo extraño, lo misterioso o monstruoso. Para Artaud esa otra realidad peligrosa y arquetípica, que debe ofrecernos el arte, y paralela a la realidad, es decir, a esa otra “ilusión compartida”, no implica una renuncia a lo real ya que

la construcción de ese mundo paralelo tiene como objetivo proporcionar al espectador una vía alternativa a la de su vida cotidiana en la que descubrir lo real que se le oculta o que él mismo se ha esforzado en ocultar mediante la construcción de una ilusión de realidad inmóvil y opaca (Sánchez, 2007a: 105).

Frente a este enfoque ilusionista, donde el trabajo con el artificio cobra especial relevancia, podemos señalar también una segunda vertiente, la cual rechazaría cualquier intento de ilusionismo e incluso de sublimación del objeto representado y cuya meta principal es la afirmación de lo real en sí mismo. Este sería el ámbito de un arte abyecto que nos presenta un cuerpo abierto (Agamben, 2006a) y sin órganos (Deleuze y Guattari, 2015). En oposición a cualquier forma de representación, los cuerpos se nos presentan en escena a través de toda su corporalidad; *realizando*, es decir, haciendo *real* no ese mundo de la ilusión visible, conocida como realidad, sino un mundo paralelo y prácticamente irrepresentable (Sánchez, 2007a: 106). De este modo, la afirmación del cuerpo del actor como límite de la representación constituye un intento de

recuperación de lo real en la escena: “el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (Sánchez, 2007a: 309).

#### **2.2.5.1. La transgresión del cuerpo como carga de lo incommunicable**

*Se necesitaría en seguida un poco de sangre verdadera para manifestar esta crueldad*  
(Antonin Artaud, 2001: 99)

Lehmann señala en su estudio *Teatro posdramático* que el proceso dramático ocurría *entre* los cuerpos, mientras que el proceso posdramático ocurre *en* los cuerpos (2013: 351). La variación prepositiva es crucial para poder entender el giro performativo (Erika Fischer-Lichte, 2011) que se produce en las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días. El cuerpo debe *reaprenderse* y concebirse como objeto estético-teatral. Eugenio Barba, fundador del famoso Odin Teatret y continuador de la línea teatral de Grotowski, se presenta como uno de los más influyentes partidarios de la nueva corporalidad del actor:

El proceso creativo del actor se puede realizar de un modo completamente distanciado. Puede desmontar su cuerpo en varias partes y unirlos de nuevo, y alcanzar con ello efectos dramáticos, una situación de conflicto o de introversión y extroversión, permitiendo que las distintas partes de su cuerpo dialoguen entre sí. Por medio de una dialéctica física produce una imagen que hace visible las

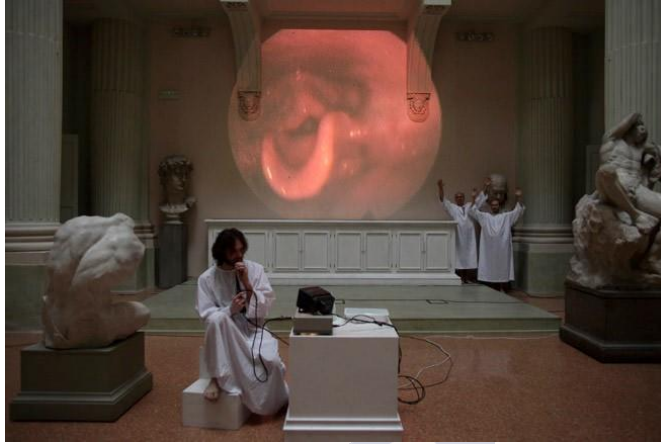


Ilustración 15 *Giulio Cesare, pezzi staccato* (2014), de Romeo Castellucci. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.

tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas (Eugenio Barba citado en Lehmann, 2013: 351).

Esta dialéctica física, de la que Barba hace *capolavoro* toda su producción teatral, tiene como objetivo la producción de una serie de imágenes que provoquen lo que él califica como “tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas” (Eugenio Barba citado en Lehmann, 2013: 351). Sin embargo, esta experiencia, en ocasiones, viene motivada por un tratamiento del cuerpo que se enfrenta a los límites de la representación y que está inmersa en lo que Todorov denominó como “la experiencia de los límites”. Un espectáculo como *Giulio Cesare* (1997) viene a ser un ejemplo paradigmático de esta extensión hacia los límites de la representación. *Giulio Cesare* se adentra en las posibilidades de la retórica como arte de la persuasión a través de la “verdad” de los cuerpos. Unos cuerpos que “hablan” por sí solos, como cuando aparecían en escena Elena Bagaloni como Brutus o Cristiana Bertini como



Cassius, ambas actrices que sufrían anorexia en peligro real de muerte:

Però la cosa che volevo era quella di mettere in contrasto, da una parte, il linguaggio retorico, che è lontano dalla nostra esperienza e, dall'altra, la concretezza e la verità del corpo di un attore. Ogni attore su un palcoscenico si trova a dover essere portatore di questa contraddizione, di essere lí, in carne e ossa, a patire fisicamente, a sopportare il peso dello sguardo degli altri, perché lo sguardo degli altri, vi assicuro, è pesante come una martellata (Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, 2001: 277).<sup>121</sup>

En 2014 Romeo Castellucci realiza una reposición de *Giulio Cesare*, pero en esta ocasión solo a través de “*pezzi staccati*”, es decir, dos de los monólogos centrales de la obra de 1997: el discurso del personaje ...*vskij* – eco del padre fundador del teatro del siglo XX, Stanislavskij – y la oración fúnebre de Marco Antonio en honor a César. El primero es recitado por un intérprete que lleva una cámara endoscópica en la garganta, mostrándonos casi ese cuerpo sin órganos; el segundo es interpretado por un actor laringectomizado. La cámara endoscópica devuelve en una pantalla circular la imagen del aparato fonador de ...*vskij*, es decir, los movimientos de la glotis y las cuerdas vocales. El instrumento vocal de Antonio está mutilado, y su voz llega al espectador amplificada y alterada por un aparato.

---

<sup>121</sup> “Pero lo que quería era comparar, por un lado, el lenguaje retórico, que está lejos de nuestra experiencia y, por otro, la concreción y la verdad del cuerpo de un actor. Todo actor en un escenario se ve obligado a ser el portador de esta contradicción, de estar allí, en carne y hueso, y sufrir físicamente, soportar el peso de la mirada de los demás, porque la mirada de los demás, te aseguro, es tan pesada como un martillazo.”

Lo que se nos muestra en escena es la presencia del cuerpo deforme, sufriente o atípico; un cuerpo que viene a ser tratado como un cuerpo-escultura (Lehmann, 2013). A este respecto, los propios hermanos Castellucci aclararon en una entrevista:

Come si sa, Apollo interviene nelle *Eumenidi* in difesa di Oreste. L'attore che lavora con noi e che incarna Apollo è privo di braccia. Si presenta proprio come una scultura greca a cui sono state spezzate le braccia. E' l'idea che abbiamo del corpo classico, l'immagine di Apollo che abbiamo nella memoria: un corpo perfetto, assolutamente perfetto, che proprio per questo incarna perfettamente l'idea divina. Una statua. Un personaggio divino (Oliviero Ponte di Pino, 1999: 1).<sup>122</sup>

El cuerpo se deforma o más exactamente se muestra en su deformidad. El cuerpo en sí mismo es objeto, un *objeto transicional* (Winnicott, 1993), que nos fascina y que a su vez deviene sujeto. Es este sujeto el que estimula la sensación de que nosotros mismos no solo somos sujetos vivos, sino, en parte, también objetos. La frontera se desdibuja una vez más y quedamos inmersos en lo liminar cuando “el sujeto tiende a cosa y la cosa a ser viviente, cuando se pierde la seguridad de poder separar con certeza la vida y la muerte, el sujeto y el objeto” (Lehmann, 2013: 367). Las escenas de Romeo Castellucci están en los límites de lo “normal” – de lo social, en términos de Turner (1969) –, están en esos estados de liminalidad donde el cuerpo, y

---

<sup>122</sup> “Como sabemos, en *Euménides* Apolo interviene para defender a Orestes. El actor que trabaja con nosotros y encarna a Apolo no tiene brazos. Se presenta exactamente como una escultura griega que perdió los brazos. Esta es la idea que nosotros tenemos del cuerpo clásico, la imagen de Apolo que está en nuestra memoria: un cuerpo perfecto, absolutamente perfecto, que precisamente por ello encarna la idea divina. Una estatua. Una figura divina.”

siguiendo a Lehmann (2013), se hace “inhumano”. Pero van más allá, ya que estos cuerpos rehúyen de toda categorización y, paradójicamente, permiten que se haga visible, al mismo tiempo, la belleza del cuerpo en su deformación, haciendo de lo orgánico una experiencia fascinantemente bella.

Romeo Castellucci afirma que el teatro “is a place of violence. The beauty of the theatre is a violent type. Of course, I do not mean physical violence. It is, as I have said before, a linguistic violence; it is the violence of tearing oneself loose from the habits of language” (2007: 224).<sup>123</sup> Esta violencia de tipo lingüístico se aproxima a lo que Artaud ya había postulado en su *Teatro de la Crueldad*: “the fact of changing the order of language” (2001: 225). Una afirmación similar a la que Roland Barthes formula en cuanto a la fotografía; en tanto que esta, según Barthes, es violenta “no porque muestra violencias, sino porque cada vez llena de fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (1990: 159). Esta violencia nos habla a su vez de una carga que la palabra no puede satisfacer y que el cuerpo se convierte en el único medio, o más concretamente, en sujeto y objeto al mismo tiempo, capaz de proyectarla: la violencia de lo inefable. Lo inefable se proyecta en el teatro de la Societas a través de un silencio, donde el discurso del héroe tradicional queda reemplazado por la no-palabra. Este silencio, que domina sus obras y que supone, a su vez, una marca de presentación de toda su producción artística es un silencio inherente a la fotografía

---

<sup>123</sup> “es un lugar de violencia. La belleza del teatro es de tipo violento. Por supuesto, no me refiero a la violencia física. Es, como he dicho antes, una violencia lingüística; es la violencia de liberarse de los hábitos del lenguaje.”

de Joel Peter Witkin.<sup>124</sup> La conexión entre la obra del fotógrafo estadounidense y el creador italiano es notoria no solamente desde el punto de vista formal, sino que también radica en una misma concepción del arte. Así, el suceso más importante de la imagen es la manera en que *los muertos*, frente a la razón, parecen respirar y comunicar lo incommunicable. En un intento de decir lo indecible, ambos artistas atrapan al espectador sin permitirle aceptar aquello que ve en su totalidad. Para Witkin el artista es un instrumento, un conducto a través del cual la idea se materializa; el artista se convierte en un “shaman, a priest, and mystic, capable of taking on the higher order of dialogue between the invisible and the visible” (Eugenia Parry, 2007: 3). “I’m a conduit...” habría señalado el propio Witkin, insistiendo en la idea de que el arte que no recurriese a algo más allá de los sentidos no era arte. Para él, el arte debía apelar a una idea, a lo que califica como “the marriage of the body to the spirit, the eye of flesh to the glass eye of the camera” (Eugenia Parry, 2007: 3). El artista reconoce la participación de la materia en los procesos creativos, pero a su vez ratifica que la esencia del individuo contemporáneo y de la obra trasciende dicha materialidad, y los ubica en un espacio privilegiado donde se ponen de manifiesto los estados del alma y del espíritu:

Durante este proceso que puede durar varios días, mi laboratorio se convierte en una especie de lugar sagrado. La realización de la copia definitiva incluye el uso de gasas humedecidas, ferricianuro potásico y tratamiento de archivo. Yo me transformo en un sacerdote estético, ocupado en

---

<sup>124</sup> Joel-Peter Witkin (1939-actualidad) es un fotógrafo estadounidense cuyo trabajo se caracteriza por la creación de escenas relaciones con la muerte, el sexo, cadáveres (o partes de ellos), enanos, transexuales o hermafroditas, y personas con deformaciones físicas.

estampar la más sagrada rúbrica de mi vocación, una forma de transubstanciación en la que se convierte materia en espíritu. Compartir abnegadamente en mi evolución hacia lo inefable es mi aportación a la vida, aportación que espero satisfacer hasta la plenitud.<sup>125</sup>

Si para Witkin el arte debe trascender la materia en su manifestación de lo inefable, para la Raffaello Sanzio – de acuerdo con el carácter neosimbolista de su obra – el proceso artístico se sirve de una simple manifestación de esa inefabilidad, en un *peregrinaje* en la propia materia. La transgresión de la que se nutren es una transgresión lingüística donde los elementos utilizados se entienden como “puro comunicable, como la mínima comunicación posible. Y el menor grado de comunicación posible consiste en la superficie de la materia. En este sentido, y por paradoja, es un teatro superficial, hecho de superficie, porque es un teatro que busca la emoción” (Claudia Catellucci y Romeo Castellucci, 2013: 69).

Esta “verdad corporal” en busca de lo real ha guiado la trayectoria teatral de la compañía y, asimismo, la de otros muchos creadores escénicos contemporáneos. Un interés que ha llevado a la Societas a indagar en otras formas de representación del cuerpo en escena, al tiempo que cuestionaban su propia naturaleza identitaria. A lo largo de *Tragedia Endogonidia*, por ejemplo, veremos cómo nos sumergimos en un proceso de desnaturalización de conceptos como sexo y género en un continuo estado de construcción de identidades. Judith Butler (2002) nos propone esta misma desnaturalización de ambos conceptos, entendiéndolos como construcciones culturales que

---

<sup>125</sup> Citado en Joel Peter Witkin (1988) “De lo material a lo espiritual”.

violentan a aquellos sujetos que no participan de las mismas. La diferencia sexual, por tanto, vendría determinada, por un lado, por una cuestión de materialidad y, por otro, a través de las prácticas discursivas. Así, el sexo “es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo” (Butler, 2002: 18). Por tanto, la construcción del “sexo” no debemos interpretarla como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una “norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos” (Butler, 2002: 19). De tal modo que el sujeto asume un sexo mediante una cuestión de identificación y a través de una serie de medios discursivos que el imperativo heterosexual emplea para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir o repudiar otras.

En *Tragedia Endogonidia*, todo es al mismo tiempo su propio negativo: capuchas, sacos, fundas, guantes y pasamontañas extienden el cuerpo en una dimensión ulterior, a través de un cambio de forma o sexo de manera que es imposible reconocer el objeto. Los propios hermanos Castellucci reconocían, en una carta a Scott Gibbson, la dificultad que implicaba la elección de un actor o de una actriz para el papel en el proceso de *casting*:

We added another figure, and a problem came up. This is an actor who will perform in the skin of a woman. The skin will be made of rubber and needs to be obtained from a real cast of a woman. Only at the very end will the actor take this skin off and reveal their true nature. The problem is whether the actor should be male or female. With a male everything will be clear and the identity game will be evident. With an actress, however, it will convey a sense of parthenogenesis and regeneration

(Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joel Kelleher, Nicholas Ridout, 2007: 37-38).<sup>126</sup>

Esta misma cuestión la hallamos representada en los episodios *C.#01* y *Av.#02*, donde encontramos dos escenas en las que se muestra la inversión de la piel. En ambas un par de piernas infantiles desciende desde arriba mostrándonos los genitales femeninos. A un cierto punto, estas piernas se vuelven del revés como un guante, y aquí



**Ilustración 16 *Oresteia (una commedia organica?)* (1995)**  
**Foto: © Societas Raffaello Sanzio.**

---

<sup>126</sup> “Añadimos otra figura y surgió un problema. Es un performer que actuará en la piel de una mujer. La piel estará hecha de goma y debe obtenerse de un molde real de una mujer. Solo al final el performer se quitará esta piel y revelará su verdadera naturaleza. El problema es si este debe ser hombre o mujer. Con un hombre todo estará claro y el juego de identidad será evidente. Con una actriz, sin embargo, transmitirá una sensación de partenogénesis y regeneración.”

la piel cubre por completo a un hombre joven con una desnudez femenina, de modo que cuando él toma la piel femenina revela su propia desnudez masculina. La sexualidad ya no está al servicio de la reproducción, sino que es “la generazione che si mette al servizio di una sessualità disumana che è passaggio da un corpo a un altro come autoproduzione dell’evento come realizzazione di un sistema dei segni” (Astrié, 2002: 6). La cuestión de la desnaturalización o artificialidad del género se manifiesta, asimismo, a través de la máquina. En el primer episodio de la *Tragedia*, la violencia del sexo viene marcada a través de ella. Una máquina – un dispositivo que lanza flechas – apunta hacia una pared del teatro Comandini.<sup>127</sup> La alimentación de las flechas se realiza a través de un arco mecánico que flexiona y se cierra, uno por uno, con toda su fuerza: es la fuerza de la penetración, de la dominación del falo masculino, del género no marcado. Las relaciones humano-máquina están también presentes en la *Orestíada*. (*Una commedia organica?*) (1995), donde Orestes se nos presenta a manera de *cyborg*, cuyo brazo mecánico parece representar la inevitabilidad de su destino – el asesinato de su madre Clitemnestra – y abre un interrogante en torno a los límites entre lo natural y lo cultural (o artificial). La propia Donna Haraway señala esta misma relación en su célebre ensayo “Manifiesto Cyborg”:

Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo

---

<sup>127</sup> Fundado en Cesena en 1905 con el nombre de “Règia Scuola Industriale”, y posteriormente “Istituto Ubaldo Comandini” fue un instituto de formación profesional. En los años noventa, el Instituto se trasladó a las afueras de la ciudad y su edificio original, con grandes espacios y techos altos, permaneció vacío hasta que la Societàs solicitó su uso para las pruebas de *Amleto, o la veemente esteriorità della morte di un molusco* (1992). Desde entonces se convirtió en el Teatro Comandini, sede de la compañía y de su Archivo Histórico.



artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y, nosotros, atterradoramente inertes (Donna Haraway, 1995: 258).

Gilles Deleuze ha señalado que una de las características principales del ser humano es su segmentariedad: “Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc.” (1988: 214). No está claro qué es la mente y qué es el cuerpo en máquinas que se adentran en prácticas codificadas. El cuerpo se exhibe como *cyborgs*, híbridos, mosaicos, quimeras. A diferencia de lo que ocurre en nuestro conocimiento formal de máquina y organismo, de lo técnico y de lo orgánico, en el teatro de la Raffaello Sanzio no existe separación ontológica. Sus cuerpos se nos presentan como algo que se encuentra alejado de binarismos, que han persistido en las tradiciones occidentales: mente/cuerpo, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, bien/mal, verdad/ilusión, etc. Su teatro desafía esos dualismos, pues nos encontramos en los límites de lo que Julia Kristeva (1988) denominaría lo abyecto. Tal y como lo plantea Kristeva, lo abyecto es todo aquello que perturba el orden identitario, que muestra los límites del ser y que se sitúa al margen de la cultura, delimitándola. El sujeto para Butler se formaría a partir de un rechazo a la abyección:

La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del “sexo” y esta identificación se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger. Éste es un repudio que crea la valencia de la “abyección” y su

condición de espectro amenazador para el sujeto la materialización de un sexo dado será esencial para la regulación de las prácticas identificatorias que procurarán persistentemente que el sujeto rechace la identificación con la abyección del sexo (Butler, 2001: 57).

La abyección implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, su terreno de acción se sitúa en zonas inhabitables de la vida social. Para Butler esta zona de inhabitabilidad “constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales – y en virtud de las cuales – el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida” (2002: 56). Es en estas zonas donde los sujetos de la Societàs se mueven, donde el cuerpo artificial se convierte, pues, en un cuerpo ambiguo. Al final



Ilustración 17 *C.#01 Cesena, Tragedia Endogonidia*. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.

del episodio C.#01, de *Tragedia Endogonidia* la imagen principal que se nos presenta es el cruce (X), a través de él nos adentramos en la representación de la intersección, de la ambigüedad, del enigma, de aquello que está fuera, del encuentro y el reconocimiento en lo abyecto. Para ello se necesita de una nueva construcción, de un nuevo lenguaje (iconoclasta), pues, en palabras del chamán que aparece al final del episodio: “Il *logos* è stato tradito. La costruzione è stata rasa al suolo. Il discorso è diventato un mucchio di polvere”.

Los sujetos de Romeo Castellucci están envueltos en un halo de despersonalización. El rostro nos queda negado y todo viene enmascarado por un velo de identidad. Pero el rostro cubierto ya no es una máscara, sino que revela la heterogeneidad identitaria del ser humano. La acción de cubrir el rostro es un nuevo acto de aparición, de hacerlo presente, de habitar lo inhabitable. Es allí donde podemos emprender un nuevo comienzo y una nueva construcción. El cuerpo abyecto, por tanto, se sitúa en un espacio de encuentro con lo real, con aquello que Lacan (2009) definiría como lo irrepresentable, lo negativo de lo simbólico. Lo abyecto, así, supone una ruptura no tanto en el mundo, sino en el sujeto; un sujeto tocado por una imagen.

#### **2.2.5.2. De cómo tocar la imagen**

*La verdad [...] no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo [...], un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz*  
(Walter Benjamin en George Didi-Huberman, 2004: 10)

*La imagen no es la imitación de las cosas, sino el  
intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas.*  
(George Didi-Huberman, 2011: 166)

En una entrevista para L'Académie Experimentale des Théâtres de Paris, Romeo Castellucci señalaba que “una buena pieza teatral debe poder condensarse en una imagen, que es la imagen de un organismo, de un animal [...] una presencia muy a menudo un fantasma, que atraviesa la materia, y yo con él” (Romeo Castellucci y Claudia Castellucci, 2013: 69). A diferencia de la fotografía, que podría concebirse como síntesis de una *mise en scene*, para Romeo Castellucci la imagen funciona a manera de instantánea que cobra vida. Henry Sayre (1989) ya intuía esta complicidad disciplinar en tanto que la fotografía exige cierta puesta en escena, que la convierte un poco en *performance*, al igual que el producto final de una *performance* es una fotografía (1989: 76). Barthes (1990), por su parte, se acercaría a esta vinculación a través del punto de unión que consideraba que ambas disciplinas compartían: la muerte. Para el filósofo francés la muerte se constituía como un mediador singular entre ambas, concibiendo la fotografía como un “teatro desnaturalizado” donde la muerte no puede contemplarse a sí misma, pensarse e interiorizarse; es decir, mientras el teatro se sitúa en un *ahora*, en un presente continuo donde existe una posibilidad de redención, la fotografía se muestra como un “teatro muerto de la Muerte”, la instantánea de algo que fue, “la prescripción de lo Trágico”; “la fotografía excluye toda purificación, toda catarsis” (Barthes, 1990: 140). En este sentido, la elección del silencio en la obra de la Raffaello Sanzio nos devuelve la esencia trágica inherente a la fotografía; nos aleja del logos, de la palabra, y nos devuelve

aquello que está en nosotros y en todo lo que nos rodea, nos aproxima a aquella experiencia que la muerte – esa otra experiencia de lo real – nos anuncia.

Desde sus inicios la Societàs ha concebido la escena como una superficie pictórica que permite entender el ejercicio teatral como pintura escénica. Lehmann interpreta esta percepción del espacio escénico como un giro hacia lo visual, hacia un *teatro de imágenes*.<sup>128</sup> La definición del concepto de imagen ha sido materia de estudio de diferentes disciplinas con el objetivo de esclarecer su estatuto e indagar en las diferentes posibilidades de expresión de la misma. La Historia del arte, como disciplina teórica, ha trabajado incesantemente en esta tarea y no ha sido ajena, sin embargo, al cuestionamiento de los principios definitorios que la Modernidad trajo consigo en cuanto a su definición y estudio. En este sentido, resultan especialmente significativos los trabajos de Erwin Panofsky (2004), Aby Warburg (2010), Walter Benjamin (1990, 2003) y ya desde una perspectiva contemporánea George Didi-Huberman (2007, 2011) o Jacques Rancière (2011b). El

---

<sup>128</sup> En *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Patrice Pavis define el *teatro de imágenes* o *Visual Theatre* como aquel que se opone al teatro de texto o dramático: “C’est le théâtre où la partie visuelle, la scénographie et la mise en scène prédominent, au point de parfois refouler le texte, tout en conservant, voire en renforçant, la partie sonore et musicale du spectacle” (2014: 399). El teatro de imágenes dominará la escena occidental hasta principios de la década de 1990, teniendo como objetivo crear un universo visual autónomo. Bonnie Marranca en *Theatre of Images* (1977) señala que cuando la puesta en escena está centrada en el aspecto visual podemos hablar de *teatro de imágenes*, siendo Robert Wilson el maestro incontestable desde los años setenta junto a Richard Foreman o Lee Breuer. También resulta fundamental el célebre estudio de José Antonio Sánchez (2006) *Dramaturgias de la imagen* o recientes estudios que analizan las relaciones entre lo visual y la escena desde un punto de vista político como *Theatre & Visual*, de Dominic Johnson (2012) – de la colección *Theatre &*, de Jen Harvie y Dan Rebellato –, quien examina el papel del espectador en el teatro para considerar las implicaciones de la experiencia visual.

trabajo de Romeo Castellucci como creador escénico en relación con la imagen gira en torno al pensamiento de todos y cada uno de estos autores:

L'idea stessa di immagine si sposta in continuazione: è per antonomasia delocata. [...] Cosa sia esattamente è difficile dire: non è ancora un simbolo, né già una metafora. È molto semplice e non ancora organizzata. In sé è qualcosa di universale, che non appartiene a una persona. Probabilmente è ciò che riesce a fermarti, che arresta il tuo cammino, che richiama la tua attenzione.<sup>129</sup>

Siguiendo el pensamiento de Panofsky, Warburg o Benjamin, para Didi-Huberman “la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una *desterritorialización* generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua...” (2011: 167). La imagen, por tanto, nos sitúa en un umbral, un espacio liminar que hace explorar al que mira “de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. La imagen auténtica será entonces pensada como una imagen dialéctica” (Didi-Huberman, 2011: 168). Esta imagen dialéctica sienta sus fundamentos en una concepción

---

<sup>129</sup> “La idea misma de imagen se desplaza continuamente: se deslocaliza por excelencia. [...] Qué es exactamente es difícil de decir: todavía no es un símbolo ni una metáfora. Es simple y aún no está organizada. En sí mismo es algo universal, que no pertenece a una persona. Probablemente es lo que logra detenerte, lo que detiene tu camino, lo que llama tu atención”. Entrevista de Roberta Ferraresi “Intorno al laboratorio: prima, dopo e oltre. Intervista a Romeo Castellucci”, <https://www.stratagemmi.it/intorno-al-laboratorio-prima-dopo-e-oltre-intervista-a-romeo-castellucci/> [Consultado el 30 de mayo de 2019].

distinta de la Historia. Para Walter Benjamin (1990), la historia no es un progreso, vista desde una perspectiva teleológica, es decir, con un principio y fin, sino un flujo del devenir. Y en este flujo del devenir se nos presenta la imagen que es el *shock* producido cuando la historia y su progreso se detienen, cuando quedan en el suspenso que introduce un contratiempo dialéctico, un choque entre el pasado y el presente. Es en este *shock* – o en palabras de Romeo Castellucci aquello que “ti ferma” [te detiene]–, donde la imagen nace, donde el sujeto que contempla viene a ser tocado, y te detiene en un instante en el que la diléctica entre lo que *fue* y lo que *queda* da paso a un nuevo *será*. La “imagen dialéctica” es esa misma “imagen abierta” (Didi-Huberman, 2007) que el teatro de la Societàs desde hace más de cuarenta años rastrea y aspira alcanzar en la otra realidad de la escena.

No obstante, hablar de imagen conlleva ineludiblemente hablar de imaginación. No solo desde un punto de vista etimológico – ya que la segunda comparte la raíz latina, ‘imago’, de la primera –, sino también en tanto al funcionamiento y trabajo de esta, ya que “hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad” (Didi-Huberman, 2004: 170). Pues el trabajo de las imágenes implica, sin lugar a dudas, un proceso imaginativo donde “sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose” (2004: 170). En este sentido, no hay imagen sin una secuencia que haga posible su determinación singular: no hay imagen sin montaje.

Jacques Rancière (2011b) distingue dos vertientes en el proceso de montaje de las imágenes: el montaje dialéctico y el montaje simbólico. Este último mantendría relaciones

de analogías entre elementos contrarios con el objetivo de propiciar el desplazamiento hacia la idea o el concepto, a la abstracción, y que llegue hasta una instancia mística que conecta indisolublemente los opuestos. Como apunta Rancière, hallaríamos en el movimiento simbolista de finales del XIX y concretamente en Mallarmé el paradigma de este montaje simbólico. Por su parte, la vertiente dialéctica no pretende una síntesis en lo homogéneo y tampoco alcanzar un universal absoluto, sino que busca ese choque entre los elementos heterogéneos, los fragmentos; esa es la vía del montaje de la cual se ocupa Didi-Huberman, en la línea en la que también lo hace Romeo Castellucci. En palabras de Rancière:

La manera dialéctica inserta la potencia caótica en la creación de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Al fragmentar los continuos y al alejar los términos que se convocan, o, por el contrario, al acercar heterogeneidades y al asociar incompatibilidades, esta manera genera choques (Rancière, 2011b: 71).

Quizá el carácter neosimbolista del teatro de Romeo Castellucci radique, asimismo, en el uso de un tipo de montaje alejado de la síntesis homogénea, y en la búsqueda de un engranaje fragmentario propio del gusto posmoderno. A este respecto, el creador italiano apunta:

Ed ecco, questo è il montaggio: si tratta di preparare un dispositivo il più invisibile possibile – il sistema non dovrebbe essere così riconoscibile. Il montaggio è un sistema perfettamente retorico: data una serie di elementi, si crea – non voglio dire un “discorso” – una specie di chimera che deve aggredire o invadere lo spettatore. Con “invasione” non intendo nulla di violento: si può penetrare molto



dolcemente dentro il corpo dello spettatore. Ma certamente lo si deve fare.<sup>130</sup>

Y continúa:

In teatro, ancora più che nel cinema, sono convinto che – non è una mia idea, è una vecchia idea, basta leggere Eisenstein – due oggetti montati producano un terzo oggetto che non c'è, che è il fantasma, che appartiene completamente allo spettatore. Questa è la cosa più interessante e probabilmente è il vero oggetto.<sup>131</sup>

Este “fantasma”, que pertenece enteramente al espectador, nos revela que lo verdaderamente importante no es tanto lo que acontece, sino lo que acontece a partir de nuestra mirada. Así, el montaje supone la verdadera clave en el teatro de la Societàs, que se funda sobre una forma de mirar; no sobre la comunicación de un significado, sino sobre la singularidad de la percepción. No obstante, en este proceso de recepción existe siempre lo que Fischer-Lichte (2011) ha denominado una “emergencia de significado”. Es cierto que

---

<sup>130</sup> “Esto es el montaje: se trata de preparar un dispositivo lo más invisible posible; el sistema no debería ser tan reconocible. El montaje es un sistema perfectamente retórico: dada una serie de elementos, crea (no me refiero a un “discurso”) una especie de quimera que debe atacar o invadir al espectador. Por “invasión” no me refiero a nada violento: se puede penetrar muy suavemente el cuerpo del espectador. Pero debe hacerse”. Entrevista de Roberta Ferraresi “Intorno al laboratorio: prima, dopo e oltre. Intervista a Romeo Castellucci”, <https://www.stratagemmi.it/intorno-al-laboratorio-prima-dopo-e-oltre-intervista-a-romeo-castellucci/> [Consultado el 30 de mayo de 2019].

<sup>131</sup> “Estoy convencido de que en el teatro, incluso más que en el cine, (no es mi idea, es una vieja idea, es suficiente leer a Eisenstein) dos objetos montados producen un tercer objeto que no existe, que es el fantasma, que pertenece completamente al espectador. Esto es lo más interesante y probablemente sea el verdadero objeto”. Entrevista de Roberta Ferraresi “Intorno al laboratorio: prima, dopo e oltre. Intervista a Romeo Castellucci”, <https://www.stratagemmi.it/intorno-al-laboratorio-prima-dopo-e-oltre-intervista-a-romeo-castellucci/> [Consultado el 30 de mayo de 2019].

cualquier acto de percepción genera un significado, en el sentido de que podemos describir las impresiones sensibles que percibimos; sin embargo, esto no quiere decir que los significados sean lingüísticos, sino equiparables a un estado de conciencia. El esfuerzo por realizar un proceso de significación lingüística siempre es posterior a la realización escénica y, por tanto, siempre estará condicionado por el recuerdo. Ya desde las vanguardias históricas, el modelo por el cual se apuesta para la creación de un nuevo teatro se vincula con el espectáculo circense. Directores como Meyerhold y Eisenstein veían en el circo una capacidad sensorial que no persigue la transmisión de un significado, sino causar una reacción inmediata. Eisenstein definía esta reacción inmediata como un mecanismo necesario dentro de lo que denominó el “montaje de atracciones”:

La atracción es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto (1974: 169).

El propio Meyerhold iba más allá y entendía que uno “de los efectos que tenía que operar el teatro consistía precisamente en que el espectador se considerara partícipe y creador de un nuevo sentido” (Fischer-Lichte, 2011: 279).

En su ensayo *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997), Didi-Huberman comenta un fragmento del *Ulises* (1922) de James Joyce en el que el personaje de Stephen – ese joven *alter ego* de Joyce –, en una de sus interminables caminatas

por la ciudad de Dublín, reflexiona acerca de la realidad del mundo material:

por lo menos eso, si no más pensado a través de mis ojos. Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer, huevas y fucos de mar, la marea que viene, esa bota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados. ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos, caramba. Despacio. Calvo era y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de lo diáfano (citado en Didi-Huberman, 1997: 13).

Para Huberman, el texto de Joyce debe interpretarse desde la perspectiva de la fenomenología de la percepción, entendiendo la acción de ver como una experiencia táctil. El carácter hegemónico del sentido de la vista frente al resto de sentidos ha predominado a lo largo de nuestra cultura occidental y ha llevado a la instauración de lo que podríamos calificar como la dictadura de lo visual.<sup>132</sup> No obstante, desde las vanguardias históricas, pasando por el *performance art* de los años sesenta y setenta, hasta el teatro de la segunda mitad del siglo XX, apostaron y aún apuestan por la gestación de unos espacios, que Gemot Böhme (2010) ha calificado como “espacios atmosféricos”. Las atmósferas pertenecen al espacio performativo (Fischer-Lichte, 2011) y no al geométrico. Así, la espacialidad en el espacio performativo es fugaz y transitoria, y la atmósfera que en él se genera *toca* al espectador de un modo singular, superando las barreras corporales y creando un espacio

---

<sup>132</sup> A este respecto resultan imprescindibles los trabajos de Roland Barthes (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* y Jean Luc-Nancy (2007) *A la escucha*.

liminar (Schechner, 2002; Turner, 1969). En definitiva, el espectador asiste al nacimiento de un espacio que Gilles Deleuze (2005) ha denominado *háptico*. Deleuze describe lo háptico como aquella función táctil que pertenece a la visión. Ya no nos encontramos ante un efecto óptico, es decir, el resultado de algo que se relaciona simplemente con la vista, sino que el efecto que se produce involucra a todos los sentidos. En aras de materializar en la escena este espacio háptico, el teatro de la Raffaello Sanzio no indaga solamente en un espacio visual, sino que también se adentra en la creación de un espacio sonoro, generando las condiciones atmosféricas necesarias para la creación de una *imagen acústica* (Pitozzi, 2015). *Unheard* es una performance de 2014, resultado del trabajo conjunto entre Romeo Castellucci y Scott Gibbons.<sup>133</sup> Se trata de un concierto en el que Gibbons es capaz de grabar a través de un micrófono molecular, desarrollado en la Universidad de Glasgow por los científicos Miles Padgett y Jon Cooper, el grado más profundo de la materia humana: el átomo. Su objetivo es tratar de penetrar en la esencia más sutil de la que estamos formados. Así, y como un claro homenaje al texto *De rerum natura* de Lucrecio, el objeto de Gibbons es el de “creare una composizione musicale a partire dai più piccoli suoni concepibili. Estrarre musica dall’inudibile” (Scott Gibbons en Romeo Castellucci, 2014d: 1).<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Scott Gibbons nace en Belleville (EE.UU) en 1969. Desde hace más de veinte años compone música electrónica e investiga, por un lado, en el campo del sonido acústico natural y, por otro, en el del sonido electrónico. Está considerado como uno de los compositores fundamentales en micromúsica y música ambiental. Colabora en la mayor parte de los espectáculos de la Societas desde 1998. Para más información véase la página web del artista: [www.red-noise.com](http://www.red-noise.com)

<sup>134</sup> “crear una composición musical a partir del mínimo sonido perceptible. Extraer música de lo inaudible.”

En estos más de quince años en los que el artista sonoro estadounidense ha trabajado con la compañía italiana, sus colaboraciones se sirven de una técnica electroacústica en la que capta sonidos reales de la superficie de las cosas, desde los volúmenes y movimientos más ocultos como el friccionar de las rocas o el crepitar del fuego, hasta el flujo de la sangre o la articulación de los huesos. El punto de partida, por tanto, es siempre una realidad dada, haciendo que cada sonido obtenido se adhiera a su raíz matérica. El sonido, así, penetra en la realidad de la escena con la capacidad de *iluminar* o *ensombrece* una acción o un objeto, pero sin intencionalidad alguna, pues en el teatro de la Societas el sonido “está”, “existe”, “se descubre”: “Il suono è, in un certo senso, cattivo. Reale. Reale forse è la parola più giusta” (Romeo Castellucci, 2014d: 2).<sup>135</sup>

La sonoridad genera espacialidad no solamente en el sentido de crear un espacio atmosférico, sino que además produce corporalidad. Cada episodio de *Tragedia Engonidia* se abre con un modo de respiración. Aquello que la Societas genera a partir de la experimentación de la voz es un ejemplo más de lo que el arte de la *performance* y el teatro desde los años sesenta vienen experimentando:

Escindida del lenguaje, la voz aparece como lo otro del logos, como lo que le ha arrebatado su hegemonía, como peligro y tentación que no augura la caída y la muerte, (...), sino que ofrece la experiencia, tan placentera como temible, de vivir la propia corporalidad como sensible y *al mismo tiempo* como capaz de transfiguración (Fischer-Lichte, 2011: 259).

---

<sup>135</sup> “En un cierto sentido, el sonido es oscuro. Real. Real quizá sea la palabra más adecuada.”

Así, la voz se nos presenta polimorfa y este polimorfismo propicia la pluralidad de significados. Aquello que experimentamos a través del tratamiento de la voz y los sonidos en la *Tragedia* es que ellos mismos en su propia materialidad se conciben como lenguaje, es decir, no transmiten lenguaje, sino que son lenguaje “en el que un físico estar-en-el-mundo se pronuncia y en el que interpela al oyente” (Fischer-Lichte, 2011: 263). En esta ocasión, Scott Gibbons amplifica el sonido de la producción vocal, meramente corporal, a través de medios tecnológicos, teniendo como resultado un efecto grotesco que lleva al espectador a un estado de *desterritorialización*.<sup>136</sup> En el teatro de la Societas el “territorio” tradicional que ocupaba el espectador ensancha sus límites y ocupa otros espacios que hacen de la experiencia vivida un acontecimiento en el que los referentes se tambalean y en el que el espectador tendrá la capacidad de construir los suyos propios a través de un proceso de recuperación del “territorio perdido”. En *A.#02 Avignon* y *Bn.#05 Bergen* la escena se abre con dos figuras, “las Embajadoras del poeta”, que están situadas detrás de una pantalla fluorescente que contiene leche (o semen). El sonido que sus voces reproduce no genera ningún sentido, sino que se sitúa en la simple articulación sonora del cuerpo. Un cuerpo-animal que viene presentado a través de la figura de la cabra.<sup>137</sup> De algún modo, la

---

<sup>136</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari definen la desterritorialización como el “movimiento por el que ‘se’ abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga” (2015: 517).

<sup>137</sup> En una carta a Scott Gibbons, Romeo Castellucci escribe lo siguiente acerca de la figura de la cabra y su vinculación con la tragedia: “The text must come from a goat. The word *tragos*, from which the word tragedy derives, means, the song of the goat. The time has come for the eponymous animal to take back what belongs to it: its name. From the name derives the word and from the word a whole series of words: a text-testicle. Our idea, then, is to extract a series of words from the objective body of a real, living goat. This goat will thus become



**Ilustración 18** *The Cryonic Chants* (2009), de Scott Gibbons y Chiara Guidi. Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

articulación de los sonidos se convierte en un tipo de escritura dramática en voz alta donde la voz de la cabra (del poeta), que se articula a través de los cuerpos de las dos embajadoras, se sitúa en “una comunicazione pulsionale che permette allo spettatore di percepire il corpo dell’animale attraverso l’articolazione della lingua” (Ridout, 2002a: 5).<sup>138</sup> El sonido concebido de este modo “tende verso un puro espresso, pura emozione” (Ridout, 2002a: 5). Resultado de este trabajo fue la grabación de un magnífico

---

a body of writing and through its body it will “donate” us a few words like a holy oblation (holy because unaware and indifferent, as indifferent as any other creature). The idea is to have a text literally “written” by a living goat; to record this in Cesena; and then in Avignon to use these written words, objectively derived from the goat’s body-sign. To have a text coming from a goat in the context of a tragedy means disowning and suspending all at once the entire tragic tradition and endorsing a brutally traditional, etymological and literal significance at the same time. It means having an animal behind one’s back instead of a poet. An animal leads us into the “open”, into a non-narrative dimension, into a dimension of real danger” (Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joel Kelleher, Nicholas Ridout, 2007: 47).

<sup>138</sup> “una comunicación pulsional que permite al espectador percibir el cuerpo del animal a través de la articulación de la lengua”.

y sobrecogedor álbum musical, *The Cryonic Chants* (2009), creado por Scott Gibbons y Chiara Guidi, del cual han realizado diferentes conciertos a cargo de las voces de Chiara Guidi, Claudia Castellucci, Teodora Castellucci y Monica Demuru. *The Cryonic Chants* ofrece una escucha “radical” y “salvaje”, y entiendo ambos términos en su máxima extensión, en tanto que exploran el grado cero de una expresión orgánica, es decir, la emisión de la voz hecha un cuerpo-animal, alejada de cualquier intención comunicativa. El trabajo de Guidi y Gibbons se adentra en terrenos misteriosos, donde se nos ofrece una escritura-animal. De hecho, es la cabra, que viene proyectada en la imagen del ciclorama y que deambula sobre un diagrama alfabético, la que ha elegido el itinerario de las diferentes letras que componen las frases de los cantos. Chiara Guidi ha reunido los racimos de letras recogidos por la cabra, formando palabras nuevas, que se estructuran exactamente como las antiguas, aquellas portadoras de significado. El trabajo de investigación en torno a la vocalidad ha sido fuente de estudio por parte de Chiara Guidi a lo largo de todos estos años y recientemente este trabajo ha sido condensado en una interesantísima publicación titulada, *La voce in una foresta di immagini invisibili* (2018), donde Guidi recoge las principales reflexiones en torno a su instrumento vocal junto a diferentes documentos (esquemas, diseños, poemas, etc) de trabajo que le han servido de guía, y que ahora se manifiestan como huella y vestigio de lo que fue.

Junto a esta *imagen acústica*, Romeo Castellucci juega con la *imagen velada*, situando entre el espectador y la escena una especie de pantalla que, además de velar la imagen, ejerce un efecto opaco sobre la acción escénica. Este efecto aproxima la acción dramática a una dimensión



cercana a los sueños o a las alucinaciones. De algún modo, nos sitúa en la experiencia de lo Otro, en una ciencia de lo heterológico.<sup>139</sup> Este “velo” es la materialización de un tercer espacio que se sitúa entre aquel que ocupa el espectador y el que habita la escena. Un tercer espacio que para Romeo Castellucci constituye el elemento esencial en teatro:

Formé au coisement des deux forces engagées, d'un côté le regard, de l'autre l'action, il est l'image même du contact. Il réifie ce réel échange où, à un certain moment, le spectacle, le théâtre, est capable de regarder le spectateur. Un terme grec exprime ce processus: l'*epopteia*, qui signifie “l'état de celui qui est capable de regarder”, “celui qui est le regard”. Ce regard qui forme donc la chose regardée. (Romeo Castellucci en Delhalle, 2013: 18).<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Término procedente del griego *hetero* (lo otro) y *logos* (el conocimiento), acuñado por Georges Bataille, en torno a 1930 y posteriormente será desarrollado por Michel de Certeau en *L'absent de l'histoire* (1973). Bataille cuestiona los modos de comprensión de la sociedad y sus procesos todavía dominantes, al tiempo que propone como alternativa lo que llamó, primero, heterología y, luego, sociología sagrada. Para el filósofo francés, como para el resto de intelectuales del *Collège de Sociologie Sacrée*, lo sagrado no corresponde solamente al terreno de la religión, sino que lo que ellos entienden por sagrado pertenece también tanto al campo de lo social como individual. Para una aproximación al concepto de Bataille aplicado a la escena teatral, resulta de especial interés el artículo “Dramaturgies of excess and heterological theatres: the physical and performative space of representation”, de Anxo Abuín, quien observa la experiencia de lo heterológico como alteridad extrema. De tal manera que el teatro contemporáneo se caracteriza por una cierta tendencia a la experiencia del límite y de la transgresión como formas de poner a prueba la vulnerabilidad del espectador. Dentro de la etiqueta “dramaturgias del exceso” Abuín sitúa el teatro de la Raffaello Sanzio, como también, en el marco de nuestras fronteras, el teatro de Angélica Liddell o Rodrigo García.

<sup>140</sup> “Se crea en el momento en el que entran en relación dos fuerzas: por un lado, la de la mirada, por otro lado, la de la acción. Es la imagen del contacto. Reifica este intercambio real donde, en cierto momento, el espectáculo, el teatro,



**Ilustración 19 Democracy in America (2017), de Romeo Castellucci. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.**

En esta experiencia de lo Otro (Real), el teatro de la Societàs desarrolla una amplia reflexión sobre la relación entre lo sagrado y lo sacrílego (o profano), presente en piezas como *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010) o *Il velo nero del pastore* (2011), ambas dedicadas al estudio del rostro en nuestra contemporaneidad. A este respecto, la afinidad entre las ideas del filósofo italiano Giorgio Agamben y la compañía romana se hacen manifiestas una vez más. Agamben ofrece una interesante interpretación del nexo sagrado/profano a partir de la ambigüedad de fondo de ambos términos (Agamben, 2005). Etimológicamente, el verbo “profanar” puede significar tanto “sacrificar algo” como “aplicar algo sagrado a usos profanos”.

Los filólogos no cesan de sorprenderse del doble, contradictorio significado que el verbo *profanare* parece tener en latín: por una parte,

---

puede mirar al espectador. El término griego *epopteia* expresa este proceso: ‘el estado de aquel que es capaz de mirar’, ‘el que es la mirada’. Esa mirada que forma la cosa observada”.

hacer profano; por otro – en una acepción utilizada en muy pocos casos –, sacrificar. Se trata de una ambigüedad que parece pertenecer al vocabulario de lo sagrado como tal [...] La ambigüedad, que está aquí en cuestión, no se debe solamente a un equívoco, sino que es, por así decir, constitutiva de la operación profanatoria (o de aquella, inversa, de la consagración). En cuanto se refieren a un mismo objeto, que debe pasar de lo profano a lo sagrado y de lo sagrado a lo profano, ellas deben tener en cuenta siempre algo así como un residuo de profanidad en toda cosa consagrada y un residuo de sacralidad presente en todo objeto profanado (Agamben, 2005: 102-103).

Castellucci trabaja desde esta perspectiva cuando sitúa la gigantesca imagen del Cristo Salvator Mundi de Antonello da Messina que preside el foro del escenario en *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010) Ante la ausencia en la creación artística contemporánea de una reflexión sobre la imagen de Cristo, Romeo Castellucci investiga en torno a ella:

Cristo è una figura totalmente assente, non solo nella nostra vita, ma anche nella rappresentazione. Sul volto di Cristo si può tracciare tutta la Storia dell'arte occidentale. Gesù è il modello in una considerazione storiografica. Questa immagine non c'è più. Potrebbe essere un auspicio: *Non si parla più di Gesù*. La chiesa potrebbe decidere ciò e sostituirlo con uno schermo bianco simbolo dell'attesa. Non trovo giusto che qualcuno abbia il diritto di parlare della religione ed altri no, e non capisco la presenza di questi professionisti della



**Ilustración 20** *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010), de Romeo Castellucci. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.

religione che non rispondono più allo spirito del tempo.<sup>141</sup>

Esta concepción del par sagrado/profano presente en la poética de la Raffaello Sanzio se enmarca dentro de la visión iconoclasta del grupo. En este sentido, la escena iconoclasta pone de manifiesto la ambigüedad en la identificación entre ambos términos, teorizada en el ámbito filosófico por Agamben (2005). En escena el espectador encuentra dos figuras que realizan una serie de acciones

---

<sup>141</sup> “Cristo es una figura totalmente ausente, no solo en nuestra vida cotidiana, sino también en la representación artística. En el rostro de Cristo se puede rastrear toda la historia del arte occidental. Desde una perspectiva historiográfica, Jesús ha sido el modelo. Esta imagen ya no está. Podría tratarse de un deseo: *ya no vamos a hablar de Jesús*. La iglesia podría actuar en estos términos y reemplazarle por una pantalla en blanco como símbolo de espera. No me parece lícito que unos tengan derecho a hablar sobre religión y otros no; y no entiendo la presencia de estos expertos religiosos que ya no responden al espíritu de nuestra época”. Entrevista a Romeo Castellucci <http://www.minimaetmoralia.it/wp/sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio/> (Consultado el 2 de junio de 2019).

repetitivas: un padre anciano y su hijo en edad laboral que intenta salir al trabajo. El hijo cuida del padre, que sufre incontinencia y defeca reiteradamente. Esta secuencia de acción se repite de manera continuada con ciertas variaciones, como si de un ritual sagrado se tratara, hasta que las heces del padre desbordan el blanco e impoluto salón burgués, para concluir con un padre, que llora, lleno de sufrimiento y vergüenza por su producción incontrolada de excrementos y un hijo agotado que parece buscar consuelo apoyándose inmóvil en la imagen serena y estática del otro Padre. El mensaje se revela tras la imagen, en una acción iconoclasta, donde el rostro de Cristo se deforma, dando paso al mensaje oculto debajo del lienzo: el Verbum. En letras grandes puede leerse la frase: “No soy tu pastor”, donde el adverbio “no” aparece y desaparece de la mirada del espectador. El rostro se ha convertido en palabra, la imagen en Verbo, pero nos quedamos suspendidos en la pregunta: ¿Es Cristo todavía nuestro Pastor?

La controversia que generó el espectáculo entre los sectores religiosos más conservadores e incluso la censura que sufrió la última de las escenas en las que un coro de niños y niñas lanzaban objetos con forma de granadas a la imagen del Cristo de Antonello da Mesina, en la ciudad de Le Mans en Francia, son un ejemplo más de la ignorancia e incompreensión frente a una reflexión teológica en forma teatral cuya respuesta es, como bien señala Oliviero Ponte di Pino, “semplicemente una aggressione fascista contro chi ha una diversa visione del divino” (2013: 1566-1568). Para Romeo Castellucci, el teatro es un lugar sagrado, entendiendo lo sagrado no desde un aspecto doctrinal, sino como algo que se encuentra *ahí*, como una epifanía individual e íntima que pertenece al espectador: “mais il est là, dans le rencontre avec l’image qui n’est jamais donnée,

qui apparaît dans cet écran noir. Cette rencontre est un appel, et à ce titre on peut dire qu'elle est un acte sacré" (Romeo Castellucci en Perrier, 2014 :174).<sup>142</sup>

El rostro en *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* se convierte en lugar de encuentro con el Otro. Habitar el rostro del Otro establece una relación de responsabilidad. La visión de Romeo Castellucci coincide con el "rostro" de Emmanuelle Lévinas, quien describió su *epifanía*, es decir, la revelación de la presencia del Otro, con todo su universo interior, con toda su humanidad: "Il volto, in questa epoca di riproduzione virtuale, è diventato problematico: non è più ciò che ci affaccia all'altro ma ciò che ci allontana dall'altro. Per questo volevo che il mio volto di Cristo guardasse dritto negli occhi lo spettatore".<sup>143</sup> El trabajo con el rostro también será objetivo de estudio en la pieza *Il velo nero del pastore* (2011), inspirada en el cuento homónimo del escritor estadounidense Nathaniel Hawthorne. La historia de Hawthorne tiene como protagonista a un pastor puritano que un día se presenta en su comunidad como de costumbre para recitar el sermón, pero en esta ocasión con el rostro cubierto por un velo negro. Durante la celebración litúrgica, el pastor no menciona la razón por la cual ha decidido velar la cara; elección que arroja a los feligreses a la angustia más profunda. A partir de ese momento, y en los días siguientes, todo parece colapsar en el pueblo. A pesar de todo, el Pastor decide no quitarse nunca el velo de la cara, ni siquiera cuando está solo, en su casa, mientras duerme,

---

<sup>142</sup> "pero está ahí, en el encuentro con la imagen que nunca se da, que aparece en esta pantalla negra. Este encuentro es una llamada, y como tal podemos decir que es un acto sagrado."

<sup>143</sup> "En esta era de la reproducción virtual, el rostro se ha vuelto problemático: ya no es lo que nos presenta frente al otro, sino lo que nos aleja del otro. Por eso quería que mi rostro de Cristo mirara directamente al espectador". Entrevista a Romeo Castellucci <http://www.minimaetmoralia.it/wp/sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio/> (Consultado el 2 de junio de 2019).

escribe o come. Nunca. Incluso en su lecho de muerte, delante de Dios. La versión del cuento por parte de Romeo Castellucci es paradójicamente la representación de la principal omisión en la historia de Hawthorne: las palabras que el Pastor pronunció durante su sermón. Claudia Castellucci escribe la pieza que faltaba, el sermón del pastor del cual únicamente sabemos que no tuvo ningún propósito en explicar el gesto de ocultamiento de su rostro.

En el texto dramatúrgico escrito por Claudia Castellucci, de claro tinte filosófico, el acto de ocultarse detrás del velo imprime una nueva significación del lugar político que el rostro ocupa. Una política enraizada en la existencia del Otro en la que el rostro habla incluso si está oculto y, precisamente, en nuestra sociedad contemporánea – esclava de esa dictadura de lo visual – porque está oculto su grito silencioso es más claro: “El rostro en su desnudez me presenta la indigencia del pobre y del extranjero. [...]. La presencia del rostro [...] es indigencia, presencia del tercero (es decir, de toda la humanidad que nos mira)” (Lévinas, 1999: 226). La acción de velar el rostro equivale a una pérdida de identidad, a ese “essere qualunque” de Giorgio Agamben:

Poiché se gli uomini, invece di cercare ancora un'identità propria nella forma ormai impropria e insensata dell'individualità, riuscissero ad aderire a questa improprietà come tale, a fare del proprio esser-così non un'identità e una proprietà individuale, ma una singolarità senza identità, una singolarità comune e assolutamente esposta – se gli uomini potessero, cioè, non esser-così, in questa o quell'identità biografica particolare, ma essere soltanto il così, la loro esteriorità singolare e il loro volto, allora l'umanità accedrebbe per la prima

volta a una comunità senza presupposti e senza soggetti, a una comunicazione che non conoscerebbe più l'incomunicabile (1990: 44).<sup>144</sup>

Esta acción de velar ya estaba presente en *Inferno* (2008), la primera de las piezas de la trilogía de la *Divina Commedia* de Dante, donde Romeo Castellucci salía a escena al inicio del espectáculo y pronunciaba las palabras: “Je m'appelle Romeo Castellucci” para ser posteriormente atacado por una serie de perros con ansias de devorarlo: el artista debía desaparecer para dar paso al verdadero contacto, a ese encuentro real en el que el espectador será tocado por una imagen:

Il fallait que le nom soit dévoré, comme il faut dévorer le visage, il faut dévorer la biographie, il faut la faire disparaître pour avoir accès à l'art, à un parcours spirituel ou sacré, pour arriver au contact, pour que l'identité se vide, qu'elle devienne transparente. L'artiste doit disparaître. Il doit devenir un collecteur, quelqu'un qui fait passer des choses et non qui amène des objets. Il est un passage. Le voile noir est un trou qui ne perce pas seulement la communauté, pas seulement les rapports entre les personnes mais c'est un passage, une porte entre deux dimensions, entre la faim et la satiété, entre la

---

<sup>144</sup> “Porque si los hombres, en lugar de seguir buscando su propia identidad en la forma impropia y sin sentido de la individualidad, lograsen adherirse a esa impropiedad como tal, para hacer de su propio ser, no una identidad y una propiedad individual, sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente expuesta: es decir, si los hombres pudieran no ser de esta o aquella identidad biográfica particular, sino solo ser el camino, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad tendría acceso por vez primera a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos, a una comunicación que ya no conocería lo incomunicable.”



vie et la mort (Romeo Castellucci en Perrier, 2014:174-175).<sup>145</sup>

El acto de desaparición por parte del artista-creador implica una cesión de espacio al espectador. Un espacio que entra en diálogo con las teorías de otros autores como Roland Barthes y Umberto Eco sobre “la muerte del autor” u “obra abierta”, respectivamente, ya que la imagen, vista desde esta óptica, anima a la compañía a considerar su propio trabajo como un campo de juego e interacción dinámica entre la escena y la mirada del espectador, y, más precisamente, como “la possibilité d’être scandalisé, c’est-à-dire touché” (Romeo Castellucci en Delhalle, 2013: 18).<sup>146</sup> Según la etimología griega, la palabra *escándalo*

---

<sup>145</sup> “Habría que devorar el nombre, así como hay que devorar el rostro, la biografía, hay que hacerla desaparecer para tener acceso al arte, a un recorrido espiritual o sagrado, para alcanzar el contacto, de modo que la identidad se vacíe, se vuelva transparente. El artista debe desaparecer. Debe convertirse en un desagüe, alguien que deja pasar las cosas y no alguien que nos trae cosas. Es un mediador. El velo negro es un agujero que no solo perfora la comunidad, no solo las relaciones entre las personas, sino que es un tránsito, una puerta entre dos dimensiones, entre el hambre y la saciedad, entre la vida y la muerte.”

<sup>146</sup> Para Roland Barthes la obra ya no pertenece a su autor, sino que este desaparece para dejar un espacio al trabajo de interpretación por parte del lector/espectador: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1994: 71). Por su parte, Umberto Eco proponía también una apertura del texto hacia la labor interpretativa del lector, de tal manera que la obra siempre está *por acabar*: “[el autor] no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya

significa “tropezón”, es decir, la imposibilidad de continuar caminando o el hecho de que algo imponga una forma de detenerse. Esta parada o detención conlleva un momento fundamental de reflexión, una suspensión temporal de la conciencia. Este es sin duda el espacio que el teatro de la Societas quiere ceder al espectador, un espacio compartido y profundamente político.



---

racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo” (Eco, 1979: 63).

### 3. Espacios de cocreación. El espectador en la Societàs

*Il teatro appartiene interamente allo spettatore perché il suo ruolo, ora, è divenuto più forte di quello dell'artista*  
Romeo Castellucci<sup>147</sup>

*Siamo sconosciuti e siamo una minaccia. La minaccia di essere una comunità non identificata*  
Claudia Castellucci

Hoy más que nunca somos espectadores de forma reiterada de un *continuum* cúmulo de espectáculos. Ser espectador o devenir espectador (Christian Ruby, 2017) constituye la base no solamente de un nuevo tipo de política tanto cultural como social, sino también de una situación existencial a la cual es difícil de escapar.<sup>148</sup> Si

---

<sup>147</sup> Fragmento del artículo “Quale teatro per il 2003?”, p. 244. Fuente: Archivo de la Societàs Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).

<sup>148</sup> Christian Ruby en *Devenir spectateur? Invention et mutation du public culturel* (2017) establece una teoría del espectador desde un punto de vista filosófico y político. Ruby deconstruye la concepción tradicional de “espectador”, ya presente en la teoría platónica, en la que somos espectadores por naturaleza, es decir, nacemos siendo espectadores de “esas” apariencias de la realidad. El crítico francés, sin embargo, apuesta por una conceptualización del término desde un “devenir espectador”. El concepto en sí estaría fechado y contextualizado en el Occidente moderno y contemporáneo, estando ausente la figura del espectador en las culturas no europeas, junto a su posterior importación durante el periodo de la colonización. Así, “*Spectateur, la notion et l’humain*, se présentera alors comme le résultat de l’histoire artistique et culturelle européenne de l’invention d’un code prescriptif, d’assignations

con el giro performativo (Fischer-Lichte, 2011) la atención se desplaza a las relaciones que se establecen entre actores y espectadores, con el giro social (Bishop, 2012), que se produce desde los años 90 en adelante, el arte —y, concretamente, el teatro— ahonda aún más en su carácter performativo, impulsando a su vez el nuevo paradigma del espectador.<sup>149</sup> Para Romeo Castellucci el

---

rapportées aux règles et valeurs imposées à ce qui devient un public et d'un rapport conflictuel avec elles, au sein d'une perspective globale de la cité. Il n'est pas de spectateur sans présence à l'oeuvre d'exposition (rapport), en dehors d'une écoute, d'un regard (gestique), d'une sensibilité en un mot, orienté plus ou moins conflictuellement vers elle (code), organisant la matière même de l'art en rapport à soi" (2017: 30-31). Ruby describe las diferentes transformaciones que el espectador ha experimentado acorde a las mutaciones que el arte ha vivido, pasando de una tradición clásica donde el espectador se sitúa cara a cara y en silencio ante la obra, hasta un espectador contemporáneo, participante, activador, caminante, involucrado, etc. Desde esta perspectiva, nos anima, en suma, a preguntarnos: ¿Cómo la obra de arte nos hace espectadores y qué tipo de espectadores nos hace? ¿En qué espectador queremos convertirnos?

<sup>149</sup> La bibliografía relacionada con el impulso de este nuevo paradigma del espectador en el ámbito de las artes escénicas ha experimentado un considerable crecimiento en la última década dentro de la crítica y teoría teatral. Así, cabe mencionar dentro del ámbito anglosajón los trabajos de Susan Kattwinkel (2003), *Audience Participation. Essays on Inclusion in Performance*; Helen Freshwater (2009) *Theatre & Audience*; Bruce McConachie (2008) *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*; Shannon Jackson (2011) *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*; Gareth White (2013) *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*. Dentro de la crítica francófona son de especial relevancia Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas (2008) *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé*; Marie-José Mondzain (2007) *Homo Spectator*; Thomas Hunkeler, Corinne Fournier-Kiss et Ariane Lüthi (dir.) (2008) *Place au public. Les Spectateurs du théâtre contemporain*; Marie-Madeleine Mervant-Roux (2006) *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie* y (1998) *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*; Christian Ruby (2007) *L'Âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne* y (2012) *La Figure du spectateur*. Todas estas publicaciones dan cuenta de la atención prestada a los procesos de recepción teatral, pero no deben olvidarse aportaciones anteriores, como la realizada por Susan Bennett (1990) *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, que se convertiría en un

teatro puede ser un interruptor capaz de accionar un acto de toma de conciencia sobre nuestra propia condición de espectadores, es decir, poner el foco en nuestra mirada mientras estamos mirando. Cuando entramos en un espacio teatral el lugar asignado al espectador y que configuramos de forma involuntaria es el de “una comunità istantanea di solitudini in relazione” (Piersandra Di Matteo, 2015: 12). En palabras de Romeo Castellucci:

Trovo che l'unica funzione immediatamente sociale del teatro sia innanzitutto nell'architettura che lo contiene, che comporta ogni volta, come effetto di rimando, l'instaurarsi di una comunità istantanea tra sconosciuti che condividono una sorta di “eucarestia” estetica della sensazione (Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, 2001: 306).<sup>150</sup>

Siguiendo la línea rancieriana, la Societàs se muestra escéptica a la hora de otorgar una instancia comunitaria por esencia al teatro – como así ocurriría en la tradición reformista del teatro del siglo XX –.<sup>151</sup> Por su parte, para

---

referente para los posteriores análisis de la recepción teatral abordado desde las condiciones culturales “which inform an individual's viewing position: his or her class, gender, age, nationality, religious background, ethnicity, sexuality, geographical location and education” (Freshwater, 2009: 28).

<sup>150</sup> “Me parece que la única función social inmediata del teatro se encuentra, ante todo, en la arquitectura que lo contiene, lo que implica cada vez, como resultado, el establecimiento de una comunidad instantánea de extraños que comparten una especie de *eucaristía* estética de la sensación.”

<sup>151</sup> En este sentido, afirma Rancière: “No obstante, ya iría siendo hora de cuestionar la idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario. Como hay unos cuerpos vivientes sobre el escenario que se dirigen a otros cuerpos reunidos en el mismo lugar, parece que eso ya baste para hacer del teatro el vector de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de los individuos sentados frente a un televisor o de los espectadores de cine sentados ante unas sombras proyectadas. Curiosamente, la generalización del

la Societas la comunidad no será dada, sino que siempre e inevitablemente estará por venir (Agamben, 1990), una comunidad *désœuvrée* (Nancy, 2001) o *désavouée* (Nancy, 2015), marcada por fuertes individualidades que confieren el carácter social del teatro. Esta comunidad instantánea de desconocidos que comparten su soledad como individuos asume una valencia política, pues “être seul mais pouvoir partager cette solitude, contrairement au monde de l’information et de la communication, où il n’y a pas d’issue au sentiment existentiel épouvantable de la solitude. Au théâtre, la solitude peut s’éprouver comme l’épiphanie individuelle d’une forme” (Romeo Castellucci en Delhalle, 2013: 20).<sup>152</sup> El lugar de encuentro que habilita el teatro hace que nuestro anonimato se convierta en una oportunidad para reflexionar sobre ese lugar que ocupamos en el mundo. El teatro de la Societas erige este encuentro a través de la creación de esa clase de “eucaristía de la sensación” donde de forma inevitable será la estética – pero llevada a sus orígenes, a su etimología, es decir, a la sensación, a la *aisthesis* (Marco di Marinis, 2015: 25) – la que construya la ética: “Insomma: è l’estetica che produce l’etica [...] È l’estetica – disciplina

---

uso de las imágenes y de toda clase de proyecciones en las puestas en escena teatrales no parece alterar en absoluto esta creencia. Las imágenes proyectadas pueden agregarse a los cuerpos vivientes o sustituirlos. Pero, en cuanto hay espectadores reunidos en el espacio teatral, se hace como si la esencia viviente y comunitaria del teatro se hallara preservada y como si se pudiera evitar la pregunta: ¿qué es exactamente lo que tiene lugar, entre los espectadores de un teatro, y que no podría tener lugar en otra parte? ¿Qué es lo que resulta más interactivo, más comunitario, entre esos espectadores con respecto a una multiplicidad de individuos que miran a la misma hora el mismo show televisivo? Creo que ese algo es solamente la presuposición de que el teatro es comunitario por sí mismo” (Rancière, 2010: 27).

<sup>152</sup> “estar solo, pero poder compartir esta soledad, al contrario del mundo de la información y la comunicación, donde no hay salida al terrible sentimiento existencial de la soledad. En el teatro, la soledad se puede sentir como la epifanía individual de una forma.”

dello spirito e delle viscere che ci sospinge tutti quanti, attori e spettatori, in un teatro – ” (Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, 2001: 306).<sup>153</sup>

Desde esta óptica, entiendo el teatro de la Societàs como un teatro político que ha generado unas necesidades expresivas concretas. Del mismo modo, no concibo el término “político” sin ponerlo en relación con las nociones de emancipación y transformación de la realidad, pues ambas suponen las piezas clave para dar impulso a ese “interruptor”, que el teatro puede accionar, ambas nos permiten dirigir nuestro horizonte de expectativas hacia un lugar distinto y quizá salir siendo “otros” por la misma puerta por la que entramos.<sup>154</sup>

<sup>153</sup> “En resumen: es la estética la que produce la ética [...] Es la estética, una disciplina del espíritu y de las entrañas la que nos empuja a todos, actores y espectadores, a un teatro.”

<sup>154</sup> Olivier Neveux en *Politiques du Spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui* parte de la tesis de entender lo político en el teatro como “la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le “spectateur” qu’il construit (ou non) et le rapport qu’il entend nouer avec lui” (2013 : 8). Para Neveux el lugar que un espectáculo reserva para su espectador es un lugar que contiene una dimensión fundamentalmente política: “Quelle est la place qu’il m’est proposé (parfois sommé) d’occuper au théâtre? Comment suis-je envisagé? Qu’est supposé produire ce spectacle sur moi ou sur nous ? Et comment?» (2013: 9). También cabe destacar la reciente publicación *Contre le théâtre politique* (2019) del mismo autor. Por su parte, Muriel Plana (2015) en *Théâtre et politique. Modèles et concepts* y *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*, distingue entre el teatro político y el teatro al servicio de una determinada ideología de manera que elabora una genealogía de los diferentes modelos históricos que (re)define a través de las teorías de diferentes filósofos sensibles a la idea de una esencia política del teatro como Alain Badiou, Denis Guénoun, Jacques Rancière y Bernard Stiegler. Otros textos emblemáticos que exploran la relación entre teatro y política son *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue* (2007), de Alan Read; *Presence and Resistance: Posmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance* (2004), de Philip Auslander; o el número *Theatre & Politics* (2009) de Joe

### 3.1. Del contexto espectacular al contexto postespectacular

Resulta imposible abordar una teoría sobre el espectador sin establecer las bases previas sobre el concepto de “espectáculo”, como a su vez parece imprescindible ahondar en las reflexiones de teóricos posmodernos como Jean Baudrillard y Gianni Vattimo para comprender mejor las transformaciones de una sociedad mediatizada a finales del siglo XX y la descripción de un nuevo estatuto de Realidad. En *Cultura y Simulacro* (1993), Baudrillard habría descrito la cultura contemporánea como una “fábrica de imágenes” donde es imposible establecer un contacto directo con la realidad cruda, es decir, vivir la experiencia inmediata ya que todo está filtrado a través de diferentes simulacros que construyen, frente al desvanecimiento de lo real, una nueva realidad, una hiperrealidad. Por su parte, Vattimo describía la Realidad como “el resultado del entrecruzarse, del contaminarse (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los *media*” (1990: 81). Ambas perspectivas de análisis de la Realidad contemporánea toman como punto de partida la teoría de lo que Guy Debord ya en 1967 habría definido como “sociedad del espectáculo”: una sociedad en la que las relaciones humanas ya no son vividas directamente, la vida social queda transformada en una acumulación de espectáculos y todo lo directamente experimentado se convierte en “representación”. La lectura de un texto como *La sociedad del espectáculo* (2002) fue esencial para consolidar las teorías del Situacionismo. Para estos, la

---

Kelleher de la fabulosa colección de textos *Theatre &*, editados por Jen Harvie y Dan Rebellato.



forma de contrarrestar el espectáculo era ciertamente a través de situaciones con el objetivo de experimentar la sensación de la liberación de la vida cotidiana por medio de momentos deliberadamente contruïdos. En otras palabras, vivir momentos no destinados a consumir o producir objetos, imágenes o servicios. Para ello, se exigía una participación activa y una actuación directa por parte del espectador. Sin embargo, Nicolas Bourriaud (2008), por su parte, señala que la sociedad del espectáculo, contra la que los situacionistas combatían y donde las teorías críticas se situán, ahora pasa a un estadio posterior convirtiéndose en una “sociedad de figurantes”:

el individuo pasó de un estatuto pasivo, puramente receptivo, a actividades dictadas por imperativos mercantiles. Por eso el consumo televisivo retrocede en beneficio de los videojuegos; por eso la jerarquía espectacular privilegia las “mónadas vacías”, los maniqués o los políticos sin programa; por eso cada cual se ve instigado a ser famoso durante quince minutos, en un juego televisivo, una encuesta callejera o un suceso. (...) Estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo, después de haber sido considerados como sus consumidores (2008: 143).

Frente a esta nueva sociedad de figurantes, las alternativas dadas por los situacionistas – que posteriormente a través del *performance art* de los años sesenta fueron incorporadas al ámbito teatral como estrategias escénicas, y de las que, como analizaré en el próximo capítulo, las pedagogías críticas también habrían bebido – quedarían obsoletas e inefectivas en la búsqueda de la emancipación del individuo contemporáneo (Rancière, 2010). Los imperativos de inmediatez habrían sido absorbidos por el sistema

neoliberal capitalista donde se busca la realización constante del imperativo “goza” (Žižek, 2003: 10-14) y donde la experiencia vivida se convierte en mercancía de consumo. En este sentido, la crítica a la participación da como respuesta un tipo de propuestas artísticas que reúnen todas ellas una serie de características comunes y que André Eiermann (2012) ha venido a etiquetar con el término *teatro postespectacular*: “El término postespectacular representa una crítica de la pseudocrítica, la criticality, que en el periodo de la permisividad no puede ser ya una crítica real, porque sus demandas de inmediatez ya han sido adoptadas hace tiempo por el espectáculo” (2012: 9).<sup>155</sup> En el sentido en el que Eiermann entiende el término, la crítica postespectacular consistiría en la reflexión acerca de las relaciones humanas que se desarrollan dentro del contexto espectacular. El teatro postespectacular contribuye a la comprensión del lugar social del teatro contemporáneo e implica un replanteamiento de los elementos básicos en los que se apoya el tejido social; para ello, desarrolla sobre todo estrategias de rechazo que permiten tomar distancia de la sociedad del espectáculo y que consisten sobre todo “en la detención, la lentitud y también la escenificación de la ausencia” (citado en Eiermann, 2012: 8); porque en tiempos de totalitarismo espectacular divertirse es un deber más allá de todo aburrimiento, cansancio o repugnancia.

---

<sup>155</sup> A este respecto resulta interesante la reflexión de Óscar Cornago (2016): “Referirse a la participación con el horizonte de las dictaduras militares de fondo, cuando en muchos casos no existía el derecho de reunión, es obviamente distinto que hacerlo en el contexto de las democracias actuales. Hoy la oferta de medios de participación abarrotan los pasillos de cualquier supermercado cultural; una oferta sostenida por una economía basada en un sistema de redes, flujo y flexibilidad laboral, que encontró mejor acomodo en las democracias que en sistemas militares excesivamente rígidos” (2016: 193).

Las propuestas artísticas actuales tratan de combatir la estética espectacular a través de la producción de nuevos modos de relaciones humanas en contextos públicos. Así, y en palabras de Bourriaud, “en nuestras sociedades post-industriales, ya no es la emancipación de los individuos lo que se revela como lo más urgente, sino la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia” (2008: 73). Sin embargo, Bishop señala en su artículo “Antagonismo y estética relacional” la necesidad de cuestionar la “calidad” de esos vínculos y relaciones que se establecen promoviendo las posibilidades de una “instancia real de antagonismo” (2004: 55). Apoyándose en el aparato teórico y filosófico de Jacques Rancière, Alain Badiou o Slavoj Žižek, quienes establecen una crítica al conocido como giro ético del arte y, a su vez, en el concepto de “antagonismo”, desarrollado por los sociólogos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987: 208-218), Bishop plantea la necesidad de abrir un interrogante sobre la supuesta naturaleza democrática de los vínculos que la estética relacional establece.<sup>156</sup> Así, la teoría de la democracia

---

<sup>156</sup> Para un estudio pormenorizado del giro ético en las artes escénicas resulta imprescindible acudir a los trabajos de Amanda Breed y Tim Prentki, eds. (2018) *Performance and Civic Engagement*. Es muy recomendable asimismo el libro de Fiona Bannon (2018) *Considering Ethics in Dance, Theatre and Performance*, quien apunta que el giro ético es un asunto de “world-making” y de instauración de un “self-in-relation”: “Ethics is about all manner of behaviours towards being-in-community with others, and towards ourselves. It clearly concerns co-creation, collaboration, self-expression, self-determination, and collectivity, all of which are integrated through a shared reliance and simply stated, it tells us to ‘do as you would be done by’”. Ethics is about our ability to operate within the realms of the possibility of change. Ethics is about considering our stance towards ourselves, the contexts in which we live, and the considerations of how we each interrelate with others in our moments of experience. [...] Ethics is about appreciating that through sharing what we have in common, we can benefit from the fortunes to be found in shaping our responses to our lived experiences together. Ethics is present in the metaphors that a performance might evoke as much as it is the embodied vision realized

como antagonismo se verificaría en obras donde se promueve la “inquietud” e “incomodidad” antes que la “pertenencia”. A este respecto, como ejemplo de estos planteamientos dentro del panorama escénico español cabe destacar la obra de Roger Bernat, quien afirma que “en el marco de un espectáculo teatral siempre es saludable la disidencia”, alguien que no participa y se queda al margen, pues para Bernat “sería un error pensar que los que no participan disfrutan menos de la pieza”.<sup>157</sup>

Siguiendo esta línea de pensamiento, podríamos afirmar que la etiqueta de Eiermann dentro del contexto puramente teatral acogería de alguna manera la crítica de Bishop a los presupuestos teóricos de Bourriaud. Asimismo, estos nuevos planteamientos se siguen apoyando en el papel fundamental que adquiere el carácter performativo de las obras, entrando en continuo diálogo con el contexto en el que nacen y, consecuentemente, el tejido social que las envuelve.

El teatro de la Raffaello Sanzio se sitúa indiscutiblemente en las premisas del teatro postespectacular. En sus puestas en escena la relación que se establece con el espectador es una relación de “separación”, pues la distancia entre la escena y la platea se

---

in the form of the work. Ethics is ultimately the presence of reflective self-consciousness that enables us to share a collective imagination and a responsibility for ourselves and for others” (2018: 11-12). Puede verse una reflexión (levinasiana) sobre la necesidad de una recepción responsable en Helena Grehan (2009) *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*, 9-35. A este respecto, también resulta interesante la consulta de *Theatre&Ethics*, de Nicholas Ridout (2009), 45-70. Dentro del ámbito de estudio hispánico destaca el último trabajo de José Antonio Sánchez (2015) *Ética y representación*.

<sup>157</sup> Entrevista a Roger Bernat en <http://valenciaplaza.com/roger-bernat-cuando-el-actor-es-el-espectador> (Consultado el 06 de julio de 2018).

hace cada vez más grande en busca de la “filosofía della grande *Separazione*, della grande *Dissimiglianza*” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 97). Frente a un sistema de comunicación de masas que interpela constantemente a la persona, tuteándole, preguntándole, exigiéndole inmediatez, el tipo de comunicación que busca la compañía se encuentra alejada de cualquier intencionalidad dialéctica:

Il nostro teatro non si presta ad alcun confronto dialettico. Non è in questione alcun dialogo tra i teatri; tra noi e lo spettatore, perché il luogo attivo è solo quello del palco. Il palco, poi, è un luogo avulso. Attivo è il pubblico che riesce ad essere veramente e totalmente passivo: se attraversa, cioè, o meno, il patimento. Un pubblico dialetticamente attivo, non può patire. (...) Questo è il tempo della separazione. (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 97).<sup>158</sup>

Reconocer la distancia que existe entre la escena y el espectador y, a su vez, asumir que ambos habitan espacios distintos, alejados de cualquier imposición legitimadora o perspectiva jerárquica ha sido el objeto de trabajo de la Societàs durante estos casi cuarenta años. Un objetivo que entronca con las teorías de emancipación intelectual que desde los años noventa el teórico francés Jacques Rancière (2010) ha expuesto en el conjunto de su obra filosófica. Si la compañía emplea el término de “*separazione*” o “*dissimiglianza*”, el equivalente rancieriano sería el de

---

<sup>158</sup> “Nuestro teatro no se presta a ninguna relación dialéctica. No se trata de ningún diálogo entre teatros; entre nosotros y el espectador, porque el lugar activo es solo el del escenario. El escenario, entonces, es un lugar de separación. Activo es el público que logra ser verdadera y totalmente pasivo: es atravesado, es decir, sufre. Un público dialécticamente activo no puede sufrir. (...) Es el momento de la separación.”

“distancia”. En *El espectador emancipado* (2010), Rancière distingue claramente dos tipos de distancias: la primera separa y jerarquiza entre lo que sabemos y lo que ignoramos y es necesario abolirla desde un punto de vista democrático. La segunda es una distancia necesaria, inherente a cualquier sistema de comunicación o proceso de aprendizaje y, por lo tanto, conviene preservarla.<sup>159</sup>

La distancia no es un mal que debe abolirse, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de signos. La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto, sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, el arte de traducir sus aventuras intelectuales para uso de otros y de contra-traducir las traducciones que esos otros le presentan a partir de sus propias aventuras (Rancière, 2010: 16-17).

Para crear esta separación o “dissimiglianza”, la Societas ha querido situar un muro entre la escena y el espectador. Como si se tratase de aquella torre de marfil en la que los poetas malditos se recluirían, han configurado un tipo de teatro que ellos mismos llamaron *teatro dei murati*. Pero a diferencia de los poetas simbolistas, cuyo aislamiento

---

<sup>159</sup> En palabras de Muriel Plana, “car il se trouve que chercher à supprimer cette distance (naturelle, condition de toute communication) risque d’aboutir finalement à créer ‘de la distance’, culturelle, sociale, politique, entre ‘ceux qui possèdent une capacité’ (celle d’agir, les artistes) et ‘ceux qui ne la possèdent pas’ (les autres)” (2014:120).

atendía solo a la perfección de la obra, indiferentes ante la realidad y los problemas del momento; esta nueva torre de marfil se convierte, sin embargo, en estrategia de rechazo hacia el totalitarismo espectacular, paradójicamente, a través del propio espectáculo y, asimismo, “questa volta non più abitata da sfaccendati epigoni di poeti maledetti, ma da perfetti ignoranti, giullari di Dio, mongoloidi, semi-analfabeti e analfabeti” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 100).<sup>160</sup>

En *Gilgamesh* (1990), un espectáculo de su primera etapa, este muro fue incluso un muro físico que dividía la escena y a los propios espectadores entre sí. Sin embargo, este muro ha estado presente a lo largo de todos estos años a pesar de estar físicamente ausente, pues se ha configurado como “baluardo di difesa entro cui recludersi volontariamente, nella consapevolezza che proprio il muro è la via che comunica!” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 98).<sup>161</sup> El lenguaje que desarrolla este *teatro dei murati* es un lenguaje voluntariamente amurallado e inmovil que alza un muro de belleza, el cual paradójicamente será aquel que comunique algo, pues cada uno de los espectadores será capaz de traducir ese lenguaje al suyo propio, inventar nuevos mundos y realidades a partir de su imaginación; aceptar, al fin y al cabo, el espacio que este muro les cede para hacer de lo incomunicable una experiencia fascinantemente bella y única.

Il teatro dei Murati, quindi, non solo non è lo specchio del mondo libero, ma non ne costituisce

---

<sup>160</sup> “esta vez ya no está habitada por ociosos epígonos de poetas malditos, sino por perfectos ignorantes, juglares de Dios, mongoloides, semi-analfabetos y analfabetos”.

<sup>161</sup> “un escudo dentro del cual encerrarse voluntariamente, sabiendo que el muro es la vía que comunica”.

neppure il suo opposto speculare. La stessa volontà alla separazione non è praticata da entrambi i mondi, ma solo da quello cinto da mura. Il mondo libero, infatti, vorrebbe continuamente penetrare dentro al mondo dei reclusi, e aprirlo, informarlo, aggiornarlo, e poi dialogare, partecipare; mentre il recluso vuole chiudersi, separare, ignorare, non partecipare e realizzare, in questo una rivelazione (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 98).<sup>162</sup>

Aunque desde esta perspectiva podríamos definir el teatro de la compañía italiana como un teatro antibrechtiano, en tanto que aspiran a desarrollar un discurso antidialéctico, ellos mismos, sin embargo, definen su lenguaje teatral dentro de los parámetros de un discurso que califican como “superbrechtiano”:

Il fatto brechtiano, quindi anche dialettico, tra attore e spettatore si realizza invece, paradossalmente, grazie a un muro. È il “teatro dei murati”: è inutile creare delle situazioni di dialogo, in realtà è solo un grande monologo. Proprio in forza di questo muro, che è anche un atto di fondazione, di grande chiarezza e una dichiarazione di estraneità, è possibile paradossalmente questo rapporto dialettico con il pubblico. Quello del muro è un discorso di sbarramento, un divieto di accesso

---

<sup>162</sup> “Por lo tanto, el *teatro dei Murati* no es el espejo del mundo ‘libre’ y tampoco su espejo opuesto. La voluntad de separación no es practicada por ambos mundos, sino solo por el que está rodeado de muros. Al mundo libre, de hecho, le gustaría penetrar continuamente en el mundo de los prisioneros y abrirlo, informarlo, actualizarlo y luego hablar, participar; mientras que el recluso quiere cerrarse, separarse, ignorar, no participar y darse cuenta, con ello, de una revelación”.



(Romeo Castellucci en Oliviero Ponte di Pino, 2013: 368).<sup>163</sup>

Gracias a esta inviolable barrera, para la Raffaello Sanzio puede establecerse una comunicación “real”; desde lo críptico, lo inaccesible, lo misterioso, lo inefable, ese *no-sé-qué* característico de la era neobarroca (Calabrese, 1989) donde su trabajo se encuadra.<sup>164</sup> Esa barrera nos enfrenta a una voz pluralizada de la no-participación, de la abstención; de una especie de castidad o no beligerancia del discurso ante el espectáculo deprimente del entretenimiento incondicional.

A este respecto, es interesante detenerse en una de las últimas producciones de la compañía, *Il regno profondo. Perché sei qui?* (2018). *Il regno profondo* es un ciclo compuesto por tres lecturas dramáticas: *La vita delle vite*, *Dialogo degli schiavi* y, el más reciente, *Perché sei qui?* Tres discursos cuyas acciones están prácticamente ausentes y donde la ficción se reduce a cero, estableciendo una relación inmediata con un público que escucha. *Il regno profondo. Perché sei qui?* (2018) es un texto que revisita

---

<sup>163</sup> “El hecho brechtiano, también dialéctico, entre actor y espectador se realiza, paradójicamente, gracias a un muro. Es el “teatro dei murati”: es inútil crear situaciones de diálogo, pues en realidad existe solo un gran monólogo. Precisamente, gracias a este muro, que también es un acto de creación, de gran claridad y una afirmación en lo extraño, es posible esta relación dialéctica con el público. El del muro es un discurso de barreras, un prohibido el paso.”

<sup>164</sup> Véase Omar Calabrese (1987) *La era neobarroca*, pp. 170-187. Calabrese desarrolla una teoría en torno al gusto de finales del siglo XX y analiza diferentes objetos de estudio, desde la ciencia hasta la comunicación de masas, pasando por el arte y los comportamientos cotidianos. Define este nuevo gusto como “neobarroco”, caracterizado por una pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de lo inestable o mutable.



**Ilustración 21 Claudia Castellucci y Chiara Guidi en *Il regno profondo. Perche sei qui?* (2018). Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.**

fragmentos del emblemático poemario de Claudia Castellucci, *Uovo di bocca* (2000) y que se materializa a través de la voces de Claudia Castellucci y Chiara Guidi en forma de lectura dramática.<sup>165</sup> Este espectáculo – además de volver a poner en escena tras casi veinte años a las dos cofundadoras y *almas mater* de la compañía – profundiza en dos de los aspectos más destacados en torno a la investigación artística de ambas creadoras: por un lado, el espacio y el ritmo, presentes en la búsqueda artística de Claudia Castellucci, y, por otro lado, el trabajo con la voz de Chiara Guidi. En la pieza la vocalidad es dominante con respecto a las acciones y la visión. De hecho, Guidi es responsable de la creación de una precisa partitura vocal en la que las voces de ambas parecen formar parte de un enigmático coro. Las dos figuras intercambian preguntas

<sup>165</sup> Adaptación de la lectura dramática y entrevista a Chiara Guidi en <https://www.raipplayradio.it/audio/2018/11/IL-TEATRO-DI-RADIO3---TUTTO-ESAURITO---Il-Regno-profondo-Perch195169-sei-qui--f9c940d3-27c1-4cca-a6b1-ca56cd375ac8.html> (Consultado el 1 de julio de 2019).

elementales, simples, que abren grietas sobre la vida cotidiana, provocando un torbellino de dudas ante la ausencia de respuesta. Incluso, antes de entrar en la sala, el público ya es interrogado con el título del espectáculo: *Perche sei qui?* En el centro de la escena hay un escenario blanco y austero, con dos micrófonos a alturas ligeramente diferentes y dos sillas laterales de madera; un escenario que podría ser un podio o un viejo ring de boxeo despojado de las cuerdas. En la parte posterior, una pequeña tela blanca donde puede leerse: *Perche sono qui? Qui dove?* Las preguntas no se disuelven cuando entran las dos actrices. Claudia Castellucci y Chiara Guidi aparecen y se colocan frente a sus respectivos micrófonos, vestidas enigmáticamente con dos austeros trajes de rayas y medias oscuras, con dos cuadernos negros en sus manos. El espectáculo se divide en tres fragmentos de textos donde diferentes preguntas se entrecruzan. En cada fragmento a su vez se intercalan pequeñas intervenciones de publicidad.

INSERZIONE PUBBLICITARIA. PUBBLICITÀ  
VOLONTARIA. COME VEDI: LEGGI. COME  
ASCOLTI: COMPREDI.  
PUBBLITICITÀ REMOTA. PUBBLICITÀ  
PROFONDA. NEL BUIO DEL DOVERE. NEL  
BUIO DEL LAVORO.  
PUBBLICITÀ PROFONDA. PER TE, PER LORO.

El texto, escrito por Claudia Castellucci, es un diálogo poderoso con la parte más íntima de uno mismo, con ese “regno profundo” que habita dentro de nosotros. Preguntas que desafían a Dios, que cuestionan la libertad, la voluntad, que cuestionan todo, hasta su nombre y su deseo de seguir o no con vida. Preguntas que conducen a otras preguntas, sin llegar nunca a respuestas o certezas, sino que continúan cavando un agujero de dudas. De esta manera, la escena no

nos sitúa en un sentido estricto ante un monólogo, sino más bien ante un diálogo con un interlocutor silencioso.

Las principales características que el teatro de la Societàs desarrolla – y que entran en sintonía con las propias del teatro postespectacular – se mueven en un tipo de estética llanamente reconocible en la que encontraremos textos proyectados, textos en voz en off, silencios marcados, actores de espaldas al público, velados o irreconocibles, que interpretan textos sin moverse por el espacio, amplificando la voz o distorsionando el sonido del texto con una base sonora contradictoria o, incluso, la ausencia total de cualquier figura humana en escena. Todas estas características buscan establecer una distancia entre la escena y el espectador; tratan de alejarse de los mecanismos de comunicación tradicionales de los medios de masas, donde se pretende una participación directa por parte del espectador. La disociación o ausencia de continuidad entre la palabra y la imagen será una forma más de establecer esta distancia entre la escena y el público. La disociación buscada crea un cortocircuito en nuestra lógica y abre la puerta a otras posibilidades de percepción de la realidad.

*Ethica. Natura e origine della mente* (2013), con puesta en escena de Romeo Castellucci y dramaturgia de Claudia Castellucci, reúne algunas de las características señaladas anteriormente. La performance se inspira en el quinto libro de *Ethica* de Spinoza (1632-1677), del que también tomará el título y en el que el filósofo inglés explora la naturaleza del pensamiento, es decir, el origen de la mente. Cuando el espectador entra en escena encuentra a una joven suspendida por un cable, a varios metros del suelo. La mujer está sostenida únicamente por el dedo índice de la mano



Ilustración 22 *Ethica. Natura e origine della mente* (2013), de Romeo Castellucci. Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

izquierda, poniéndose en riesgo ante una caída vertiginosa. Un perro “políglota”, que lleva consigo una telecámara, deambula entre el público, mientras escuchamos una voz que encarna a la Mente y que dialoga con la joven.

Frente a un texto complejo y críptico, personificado en la voz de la Mente, nos hallamos ante una imagen enigmática que abre nuevas posibilidades de interpretación y que allanará el camino hacia el Misterio final, donde una sombra se introducirá en escena por el mismo lugar – aquel hueco en la pared de la sala en forma de silueta humana – por el que también entró el espectador. Lo que el texto valló, la imagen abrió. Hay un conflicto entre la forma y el contenido, y es en ese conflicto donde se crea un espacio para el pensamiento y la reflexión del espectador. Estos nuevos lugares habilitan un espacio vacío, es decir, una ausencia de la función referencial de la escena, en el que todo puede suceder o reinventarse:

Esta marcha hacia el vacío, hacia el fin de la función referencial de la escena provoca también la posibilidad de una no estructuración o desestructuración del mundo. Así como plantearía una desubicación del hombre. [...] Es posible que ese vaciamiento sea correlato del desnudo frente al cual el derrumbe de los grandes relatos nos ha expuesto. Nos descubrimos vacíos de aquellos ropajes que nos cubrían y nos daban la seguridad del sentido de nuestras acciones (Marcelo Jaureguiberry y Lucrecia Etchecoin, 2011: 139).

Hans Blumenberg, en un texto como *Naufragio con espectador* (2018), registra y analiza la metáfora del naufragio en la tradición literaria occidental desde una perspectiva ontológica y como paradigma de la existencia

humana. La formulación más conocida de esta metáfora la encontramos en el proemio al libro segundo de la obra de Lucrecio, *De rerum natura*, en la que se describe al sabio como aquel que asume la posición de un espectador imperturbable que, desde la seguridad de la orilla, contempla el naufragio de otro hombre. Blumenberg, por su parte, imagina la posibilidad de que el espectador del naufragio sea un viajero en el agua y no alguien que observa desde la orilla inamovible. Mientras que en la metáfora de Lucrecio la perspectiva dibujada sitúa la mirada del espectador en el espacio de la tierra firme, no sometido a los vaivenes de la fortuna, la metáfora de Blumenberg, sin embargo, coloca al espectador en un espacio de riesgo y lo despoja de cualquier atisbo precedente de seguridad, arrojado a un espacio de desorientación e imprevisibilidad. Ambas metáforas – aquella del vacío que nos deja en cueros y nos desprovee de todos esos ropajes que conocemos, o bien, aquella del naufragio que nos desorienta situándonos en un espacio de riesgo – nos acercan a la experiencia de este “nuevo” espectador o, trasladándolo a la nomenclatura de Eiermann, “postespectador”. El prefijo “post” en este caso nos permite diferenciarlo del espectador tradicional al que se dirige el espectáculo de la comunicación de masas. Si la relación que se establece entre este último y la escena está caracterizada fundamentalmente por una ruptura clara de la cuarta pared y la búsqueda continua de una interacción directa o indirecta, frente al postespectador, en cambio, se alza una “quinta pared”. Pues no nos encontramos ante un retorno de la ficcionalidad de la escena a modo del teatro burgués, sino ante la inserción de un mediador, lo que Eiermann califica como un tercero, que establece una reflexión crítica sobre los modelos y la imagen de uno mismo; es un mediador que impide el reflejo aparentemente inmediato y de autoafirmación en el otro:

se hace evidente la participación permanente del tercero [*el apuntador secreto*], [...] Se manifiesta en forma de las expectativas que los espectadores depositan en la representación, motivados por las convenciones a las que están habituados, así como en forma de concepciones proyectadas al vacío de la escena a partir de dichas expectativas (Eiermann, 2012: 14).

A este respecto, Romeo Castellucci señala:

Quegli stessi spettatori denunciavano la frustrazione di non capire come limite a una piena adesione allo spettacolo. Personalmente sono convinto che si tratti di un falso problema. Tutti capiscono tutto, sempre e comunque e ad ogni livello. Anche chi abbandona la sala ha capito tutto. Davvero. Io credo che i fasci di luce paralleli che le immagini proiettano non si incontreranno nel fondo della sala, dove siamo seduti nel posto che abbiamo acquistato. Occorre più distanza e più tempo perché questo possa avvenire. Le linee si congiungono molto più tardi, a casa, quando io, spettatore, sono solo e probabilmente sto facendo altre cose. Tanto più lenta sarà la combustione tanto più il segno andrà in profondità e apparirà sincero e sarà in grado di pronunciare il tuo nome (Romeo Castellucci, 2014b).<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> “Esos mismos espectadores denunciaron la frustración de no entender, como límite para una plena aceptación del espectáculo. Personalmente, estoy convencido de que este es un problema falso. Todos entienden todo, siempre y de todos modos y en todos los niveles. Incluso aquellos que se van de la sala lo han entendido todo. De verdad. Creo que los haces de luz paralelos que las imágenes proyectan no se encontrarán al final de la sala en los asientos que compramos. Se necesita más distancia y más tiempo para que esto suceda. Las líneas se juntan mucho más tarde, en casa, cuando yo, espectador, estoy solo y



La afirmación de Castellucci – “Tutti capiscono tutto, sempre e comunque e ad ogni livello. Anche chi abbandona la sala ha capito tutto” – entra dentro de los presupuestos para abordar una actividad emancipadora. En un texto fundacional de su teoría filosófica como *El maestro ignorante* (2003), Rancière desarrolla cinco lecciones clave para la emancipación intelectual. Como el maestro, el artista debe asumir su papel de ignorante, alejado de cualquier intención explicativa. Mientras la explicación confirma una incapacidad en el acto mismo que pretende reducirla; a la inversa, el artista ignorante fuerza “una capacidad que se ignora o se niega a reconocerse y a desarrollar todas las consecuencias de este reconocimiento. El primer acto se llama atontamiento. El segundo emancipación” (Rancière, 2010: 11-12).

Según la lógica de la emancipación intelectual, entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado siempre existe una tercera cosa – un libro o cualquier otro fragmento de escritura – que no pertenece a ninguno y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello. Lo mismo ocurre con el teatro. Esa tercera cosa no es la transmisión del saber del artista al espectador, sino que lo que se sitúa entre la escena y el espectador es “esa tercera cosa extraña de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido” (Rancière, 2010: 21); se alza como una nueva “quinta pared” que se erige entre los dos, descartando toda transmisión en lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto.

---

probablemente haciendo otras cosas. Cuanto más lento sea el ardor, más profundo será el signo y aparecerá sincero y podrá pronunciar tu nombre.”

Para Rancière el rechazo de este tercero mediador implicaría la afirmación de una esencia comunitaria del teatro. En la lógica de la emancipación intelectual el poder de cada uno de los espectadores no residiría en un poder encarnado en la comunidad, sino en la capacidad de cada uno de “traducir a su manera aquello que él percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra” (2010: 23). Ese poder reside en la capacidad que tenemos cada uno de nosotros en establecer asociaciones y disociaciones en un juego que Rancière denomina una redistribución de lo sensible<sup>167</sup> y que Fischer-Lichte resume en los siguientes términos:

Estas asociaciones hacen referencia –en tanto que recuerdos– a lo vivido, aprendido o experimentado, a vivencias muy concretas, únicas, subjetivas y a códigos culturales intersubjetivos vigentes. Junto a ellas pueden suscitarse también asociaciones que surjan como intuiciones repentinas, nuevas ideas, pensamientos nunca antes pensados (Fischer-Lichte, 2011: 286).

### 3.2. Dramaturgias de la mirada<sup>168</sup>

*Nel mondo di Romeo Castellucci il sipario si apre quando lo spettatore fa il suo ingresso.*  
(Piersandra Di Matteo, 2015: 15)

---

<sup>167</sup> Véase Jacques Rancière (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*.

<sup>168</sup> Extraigo el concepto de “Dramaturgias de la mirada” del artículo de Eleni Papalexio (2015a) “The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio”, *Theatre as Voyeurism*, Rodosthenous G. (eds).

A lo largo de la historia del teatro, la preocupación por desautomatizar el rol del espectador ha ido manifestándose a través de diversas variantes. Dos de las figuras más importantes del teatro del siglo XX, como fueron Bertolt Brecht y Antonin Artaud, trataron de llevar al espectador a un estado de emancipación a través de diversos procedimientos:

Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral lo vuelve consciente de una situación social que le da lugar y deseos de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. En uno y otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia suspensión (Rancière, 2010: 15).

De tal modo que tanto Brecht como Artaud buscaban la misma emancipación del espectador, ya fuese a partir de un procedimiento de distanciamiento (Brecht) o de acercamiento (Artaud). El objetivo de estos procedimientos era una toma de conciencia por parte del espectador para desempeñar posteriormente un papel activo de sensibilización social, es decir, no era la realización escénica el lugar de actuación para el espectador, sino la realidad social y política externa. Sin embargo, el planteamiento que Rancière desarrolla a partir del análisis de estos dos procedimientos es revelador a la hora de entender cuál es la condición actual del espectador – o postespectador –. Para Rancière, la problemática no está en la pasividad del espectador, sino en el mero hecho de

considerar esa pasividad. La asunción previa de ciertos dualismos como activo/pasivo, acción/mirar, apariencia/realidad junto con la idea de bien/mal nos hace juzgar a los espectadores por el hecho de no actuar, de no “tomar parte de”, frente a los actores que sí lo hacen. Esta asunción entraña una relación de desigualdad y de jerarquía entre sus participantes. La propuesta de Rancière, por tanto, aboga por un cuestionamiento de esos dualismos (mirar/actuar) y entenderlos dentro de una serie de prácticas de dominación y de legitimidad. Desde esta perspectiva podemos entender la afirmación de Claudia Castellucci cuando señala que “attivo è il pubblico che riesce a essere veramente e totalmente passivo” (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 97). Para Rancière, como para la Societas, el dualismo se disuelve y el hecho de mirar entraña una actuación. Así, el teatro contemporáneo y el arte de acción se sitúan en la disolución de ciertos dualismos: lo estético es al mismo tiempo social, político y ético.

### 3.2.1. Perspectivas invertidas

*Crear no viene de un déficit. La perspectiva se altera, porque es  
el espectador quien me piensa cuando yo creo. Él piensa en mí,  
creador, sí, a él, algo le falta*  
(Claudia Castellucci en Romeo Castellucci y  
Claudia Castellucci, 2013: 109)

La maquinaria dramaturgica que emplea la Societas está dirigida en todos sus aspectos a un modo de mirar concreto

donde el foco de atención se proyecta hacia el ejercicio de construcción narrativa por parte del espectador y donde la imagen se concibe de manera que impida cualquier acto de racionalización del acontecimiento. El concepto de perspectiva resulta revelador si lo ponemos en relación con la poética de la compañía, pues pone de manifiesto el punto de vista desde el cual se observa, considera o analiza cualquier hecho o fenómeno. La preocupación por la “perspectiva” ha sido una constante para la Societàs hasta el punto de concebir la composición escénica de muchos de sus trabajos desde una ausencia de perspectiva geométrica. En aras de subvertir el punto de vista hegemónico occidental ligado a la perspectiva lineal, es decir, aquel sistema de representación que intenta reproducir en una superficie plana la profundidad del espacio y la imagen tridimensional; la Societàs apuesta por una ausencia total de perspectiva en sus representaciones, conscientes de que todo sistema de representación es simbólico. Un texto como *La perspectiva invertida* (2005), del crítico e historiador de arte ruso Pável Florenski, traducido al italiano un año antes del estreno de *Santa Sofía* y que sirvió de inspiración para la obra, ha sido fundamental en el desarrollo de las teorías de la compañía italiana en torno a la perspectiva. Florenski establece un análisis comparativo entre la perspectiva lineal, propia del Renacimiento, y aquella anterior perteneciente a la iconografía bizantina.<sup>169</sup> Para el crítico e historiador del arte ruso la idea de que la perspectiva geométrica sea la única manera verosímil de representar la realidad es cuestionable. De hecho, su objetivo último es demostrar su artificialidad; y, por ello, concluye que esta forma de

---

<sup>169</sup> Las reflexiones sobre la perspectiva como modo de representación simbólico también serán objeto de estudio por parte del historiador del arte alemán, exiliado en EE.UU, Erwin Panofski, quien continúa la estela marcada por Florenski a través de trabajos como *La perspectiva como forma simbólica* (1927) o *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (1924).

representación es simplemente una manera de ver el mundo, nacida de unos valores que él asocia con el antropocentrismo humanista e ilustrado, iniciado en el Renacimiento y eje vertebrador de nuestra cultura occidental. En la pintura ilusionista, propia del Renacimiento, la perspectiva se concibe como aquel procedimiento que resulta necesariamente de una cosmovisión concentrada en el 'Yo' que contempla el mundo, pero, al mismo tiempo, en el modo en que este 'Yo' funciona como una especie de punto focal imaginario, especular e inerte.

Todo lo contrario, sucede en el arte de la iconografía bizantina donde se rompen continuamente las leyes de la geometría. Florenski defiende que este tipo de representación, que él denomina "perspectiva invertida", no es el resultado de la ignorancia de las leyes del dibujo, sino que se trata de actos conscientes e intencionados de un tipo de arte emancipado de las exigencias esquemáticas de una cosmovisión racionalista, ciega a la dimensión metafísica, onírica y espiritual de la realidad. Frente a la perspectiva lineal caracterizada por un punto focal y de centralidad, en el icono este punto de centralidad no existe; en su lugar, nos encontraremos con lo que Florenski califica como un "polcentrismo", ya que el mismo objeto puede presentarse desde varias perspectivas diferentes. Así, será el espectador aquel que defina el centro de la imagen y en consecuencia impondrá su propio punto de vista. Este modo de representación cobrará una particular importancia en las formas de composición escénica de la Societas. Los episodios *C.#01*, *A.#02*, *Bn.#05*, de *Tragedia Endogonidia* se articulan en torno a una estructura escénica determinada: la "habitación de oro". En un nivel metafórico, se trata de una habitación que lleva en sí misma una memoria de los

antiguos frescos bizantinos de la cercana ciudad de Ravenna o cualquier semejanza con algún tipo de tesoro imperial. Claudia Castellucci señala lo siguiente acerca de la utilización del oro:

L'oro riflette ma non è uno specchio, è il contrario dello specchio perche è dotato di porosità. L'oro ha la capacità di coagulare le forme che circolano nello spazio amalgamandole, assorbe le forme ma non in un punto di fuga perche le assorbe e le riflette allo stesso tempo.<sup>170</sup>

La principal función de esta “habitación de oro” es aquella de crear con su reflejo un aislamiento de la mirada, es decir, negar cualquier posibilidad de la perspectiva lineal y, por tanto, cualquier tipo de racionalización del acontecimiento. Esta ausencia de profundidad que el reflejo del oro proyecta en el espectador crea un espacio que el propio Deleuze vendría a denominar *háptico* (Deleuze, 2005). Ya no nos encontramos ante un efecto óptico, es decir, que se relaciona simplemente con la vista, sino que el efecto que se produce involucra a todos los sentidos. La búsqueda de este efecto es el objetivo del trabajo de la Societàs:

I nostri spettacoli sono privi di prospettiva, perché siamo contrari alla prospettiva. La prospettiva è una sudditanza all'esistente, al reale, quindi va contro il superreale, va contro la solennità. La prospettiva

---

<sup>170</sup> “El oro refleja, pero no es un espejo, es lo opuesto al espejo porque tiene porosidad. El oro tiene la capacidad de coagular las formas que circulan en el espacio mezclándolas, absorbiéndolas, pero no en un punto de fuga porque las absorbe y las refleja al mismo tiempo.” Claudia Castellucci, Intervención recogida del seminario “La Tragedia Endogonidia. Arteries del sistema” dentro del proyecto dirigido por Marco de Marinis “Tragedia Endogonidia tra scena e schermo” del Dipartimento di Musica e Spettacolo de la Universidad de Bologna (Bologna, 22-23 de abril de 2004). Fuente: Archivo de la Societàs Raffaello Sanzio, Cesena (Italia).

non è solenne, è legata alla cronaca, è realista. È un falso approdo, anche in termini storici: basti pensare a tutta la pittura precedente all'invenzione della prospettiva. Dal punto di vista della storia dell'arte, la prospettiva non corrisponde affatto al progresso. La prospettiva fisica fa perdere quella interiore, rompe il muro al quale noi ci appelliamo, quello bizantino, quello che c'era prima del Rinascimento: rompe l'iconostasi. Di lì nasce tutta la cultura cattolica, intesa nel senso negativo e grasso della parola: viene tolta la fissità, la rigidità bizantina che appartiene al mondo orientale, con tutti i suoi spessori. La prospettiva in quel caso è interiore: non si deve vedere. Ci sono molti metodi e molte tecniche per arrivare alla prospettiva, mentre la bidimensionalità è una, è sempre la stessa.<sup>171</sup>

La perspectiva de algún modo nos sitúa en un proceso de racionalización de aquello que vemos, es la representación de la profundidad y del relieve y, por tanto, la creadora de un espacio óptico porque es el reflejo de un mundo real. El

---

<sup>171</sup> “Nuestros espectáculos no tienen perspectiva porque estamos en contra de la perspectiva. La perspectiva es una sujeción a lo existente, a lo real, por lo tanto, va en contra de lo superreal, va en contra de la solemnidad. La perspectiva no es solemne, está vinculada a las noticias, es realista. Es un aterrizaje falso, incluso en términos históricos: basta pensar en toda la pintura precedente a la invención de la perspectiva. Desde el punto de vista de la historia del arte, la perspectiva no corresponde en absoluto al progreso. La perspectiva física nos hace perder el interior, rompe el muro al que apelamos, el bizantino, el que existía antes del Renacimiento: rompe el icono. De allí viene toda la cultura católica, entendida en el sentido negativo y gordo de la palabra: se elimina la fijeza, la rigidez bizantina que pertenece al mundo oriental, con todos sus espesores. La perspectiva en ese caso es interior: no hay que ver. Hay muchos métodos y muchas técnicas para llegar a la perspectiva, mientras que la bidimensionalidad es una, siempre es la misma.” Citado en Oliviero Ponte di Pino, “Una nuova lingua per miti vecchi e nuovi. Societàs Raffaello Sanzio, Conversazione con Romeo Castellucci, Paolo Guidi e Claudia Castellucci” (1988), URL: <http://www.trax.it/olivieropdp/raffaello88.htm>, (consultado 31 de julio de 2017).



espacio tridimensional y, asimismo, la sucesión temporal lógica de la narración – como condiciones fundamentales de la representación teatral – son negadas en sus espectáculos. La ausencia de profundidad niega, por tanto, y como Claudia Castellucci señalaba, la creación de un teatro-espejo del mundo. Nos hallamos ante un *teatro-forno*, es decir, ante un teatro donde el foco de proyección se centra en la capacidad sensitiva del espectador.

La inversión de perspectivas también queda manifiesta a través de una especial atención a un modo de mirar concreto, haciendo que el espectador tenga la impresión de ser observado por habitantes de otra realidad; que él o ella es el sujeto de la mirada. Aunque ya en *B.#03* de *Tragedia Endogonidia* aparece por primera vez la figura del espectador explícitamente a través de la aparición en el palco de butacas de esos muñecos con forma de conejos, no es hasta el episodio *S.#08* cuando vemos por primera vez la función de la mirada de un modo explícitamente representado: el espectador es consciente de su propio acto de mirar a través de la observación de otros espectadores de un cine. Así, se establece un juego con la mirada que permite convertir al espectador en ocasiones en el objeto de observación. Este procedimiento se daba en *Br.#04* con la presencia del niño o en *R.#07* con el chimpancé, y se repetía en *S.#08*, cuando algunos transeúntes espiaban desde el exterior de la gran vitrina que se había colocado en el teatro Le Maillon de Strasbourg. En todos estos casos el elemento que evidenciaba esta mirada era la vitrina que separaba a ambos. Un elemento que se vincula a aquel que utilizaban durante los años 70 y 80 el grupo SquatTheatre.<sup>172</sup> La

---

<sup>172</sup> Compañía húngara que nace en Budapest en 1977 y posteriormente se traslada, en un primer momento, a París y finalmente a Nueva York hasta su



Ilustración 23 *Inferno, Divina Commedia* (2008), de Romeo Castellucci. Foto: © Luca del Pia.

escena inicial del episodio de Strasbourg nos permite entender el teatro como una cuestión de puntos de vista, por lo que, la diferencia entre teatro y vida, entre cotidianeidad del teatro o teatralidad del cotidiano no consiste en una cualidad específica de aquello que vemos, sino en cómo lo vemos, en qué parte de la vitrina nos situamos. Claudia Castellucci lo explicaba del siguiente modo:

Di episodio in episodio, molto della *Tragedia Endogonidia* ruota attorno all'essere spettatori non più come posizione contingente, ma come un essere inchiodati alla sedia, vedere la propria nuca nell'atto di vedere. C'è un tentativo quindi di cogliere una

---

disolución en 1991. Desarrollaron un lenguaje teatral completamente experimental, cuyas puestas en escena se caracterizaban por realizarse detrás de un escaparate. Véase Eva Buchmuller and Anna Koos (1996) *Squat Theatre*.

condizione che è la condizione attuale dello spettatore.<sup>173</sup>

Ya no es posible saber quién mira a quién y, así, el cambio de roles revela el carácter social de cualquier realización escénica. Un carácter que está inscrito en la poética de la Societàs. Este no saber quién mira abre una interrogación, y una toma de conciencia física de nuestro cuerpo y de nuestro estar en el mundo. Es en este reconocimiento donde se sitúa la “condizione attuale dello spettatore”.

Otro ejemplo paradigmático de este mismo recurso lo encontramos en *Inferno* (2008), la primera de las piezas de la trilogía *Divina Commedia*. Hacia el final del espectáculo una multitud de personas se reúnen frente a una pantalla blanca. Es una especie de cortina que cuando se levanta revela un espejo, el cual refleja la imagen de esa pequeña multitud, que lentamente se aleja. En ese momento, el público ve su propia imagen reflejada, junto a la palabra “INFERNO”. ¿Ve quizá Romeo Castellucci el lugar que habitamos como un infierno? ¿Nuestro viaje como actores y espectadores inicia en el infierno?

Las características expuestas en torno al trabajo de la compañía italiana muestran una especial atención al lugar que el espectador ocupa, siendo este más que nunca el verdadero protagonista de la pieza. En este sentido, uno de

---

<sup>173</sup> “De episodio en episodio, gran parte de la *Tragedia Endogonidia* gira en torno a ser espectadores, ya no como una posición contingente, sino como un estar clavado a la silla, viendo nuestra propia nuca en el acto de ver. Por lo tanto, se intenta captar una condición que es la condición actual del espectador.” Claudia Castellucci. Intervención recogida del seminario “La *Tragedia Endogonidia*. Arterie del sistema” dentro del proyecto dirigido por Marco de Marinis “*Tragedia Endogonidia* tra scena e schermo” del Dipartimento di Musica e Spettacolo de la Universidad de Bologna (Bologna, 22-23 de abril de 2004). Fuente: Archivo de la Societàs Raffaello Sanzio, Cesena (Italia).

los éxitos políticos de este *teatro-forno* – en constante estado de ebullición – y, por extensión, del teatro performativo o postespectacular reside en ir hasta el fondo de la propia especificidad del lenguaje. Un lenguaje que no teme a la incomprensión; que no busca justificar la propia esencia del discurso y que se cimenta precisamente en una conciencia clara de la imposibilidad de comunicación; un lenguaje atento hacia la palabra y las imágenes que construyen una nueva realidad.



#### 4. Otras formas de lo real: el trabajo pedagógico de la Societas

*Y es evidente que no aprenden nunca nada de mí,  
pues son ellos mismos y por sí mismos  
los que descubren y engendran muchos bellos pensamientos*  
(Platón, 1992: 190)

Hace casi ya veinte años desde la creación de la primera *Escuela de espectadores* que el profesor y crítico de teatro argentino Jorge Dubatti puso en marcha en Buenos Aires con el objetivo de crear un espacio en el que se produjera un encuentro entre espectadores de teatro a través de un coordinador – generalmente el creador de la pieza – para discutir y generar un diálogo real sobre el teatro que veían. Aunque en un primer momento los participantes de esa primera escuela se podían contar con los dedos de una mano, hoy la *Escuela de espectadores* de Buenos Aires sobrepasa los 300 alumnos y se ha extendido más allá de las fronteras argentinas creando toda una red de escuelas en Latinoamérica y Europa. La propuesta de Dubatti es solo un ejemplo más del cambio de paradigma existente en las conocidas artes vivas, donde la figura del espectador se ha convertido en eje vertebrador desde el que pensar no solo la práctica artística, sino también las formas de relacionarnos en sociedad. Un cambio de paradigma que tiene sus orígenes en las vanguardias de principios del siglo pasado, pasando por el *performance art* de los años sesenta y setenta

hasta llegar a los giros educativo y social de los años noventa.

La actividad artística de la Societas no puede reducirse a la creación de espectáculos y performances, sino que abarca un proyecto artístico más complejo y articulado en el que la labor pedagógica entronca con la artística confluyendo e, incluso, situándose en lugares donde resulta complejo delimitar el espacio que ocupan y las fronteras que las separan. En palabras de José Antonio Sánchez, “el objetivo ya no es la disolución de la práctica artística en la social o la política, sino la acumulación no conflictiva de ambas prácticas en un mismo espacio-tiempo, independientemente de que el contexto en el que se produzca sea institucionalmente catalogado como espacio social, artístico o político” (2007a: 260). De esta manera, la estética de la compañía no podía restringirse al trabajo con la escena teatral, pues debían extender su horizonte de visión hacia “lo real” que les circunda y así llevar su campo de investigación hacia su contexto más inmediato. Lo relacional se convierte, así, en trabajo con lo real.<sup>174</sup> Y siguiendo a Sánchez:

Si la realidad son los otros, lo real es la relación misma. Lo real es inmaterial, solo representable como proceso. Sin embargo, la irreductibilidad de lo real a forma no anula la posibilidad de conocer la realidad o intervenir en ella; en un momento dado y en un contexto concreto. Las grandes formas no son repetibles, tampoco las acciones puntuales. Unas y otras son eficaces en la medida en que responden a una situación, a un deseo o a un conflicto determinado (2007a: 318).

---

<sup>174</sup> Véase también Pierre Bourdieu (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, pp 13-26.

Desde los años noventa, coincidiendo con lo que Claire Bishop ha venido a denominar como giro social, asistimos a la proliferación de una serie de prácticas artísticas centradas en el desarrollo de un lenguaje que se sitúa en ese lugar de intersección entre el arte y la pedagogía.<sup>175</sup> Es un cambio en las formas de concebir la creación artística donde el (des)encuentro e intercambio entre aquellos que participan se convierten en el motor de un tipo de estética que conocemos de diferentes maneras: arte relacional, arte en contexto, arte participativo, colaborativo, etc. Como bien señala Reinaldo Laddaga (2006), se trata de una práctica artística difícil de clasificar dentro de los parámetros disciplinares tradicionales, que a pesar de ser una forma de producción que se expande crecientemente, permanece aún sin teorizar. Este tipo de prácticas apuntan a la “producción de formas artificiales de vida social, modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2006: 22). No obstante, el marco teórico de autores como Nicholas Bourriaud, Claire Bishop, Jacques Rancière, Paulo Freire, Felix Guattari, entre otros, nos permite dotar de entidad propia a un tipo de manifestación artística que concibe de modo distinto no solo la noción de *escuela*, sino también de *escena*.

---

<sup>175</sup> Sobre este giro social son de referencia obligada los trabajos de Nicolas Bourriaud (2008) *Estética relacional*; Reinaldo Laddaga (2006) *Estética de la emergencia*; Claire Bishop (2006) *Participation*; Juan Pedro Enrile (2016) *Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política*, Juan Martín Prada (2012) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*; y Jen Hervie (2013) *Fair Play. Art, Performance and Neoliberalism*; Paul Ardenne (2004) *Un art contextuel*.

#### 4.1. Del giro performativo al giro social en las artes

Erika Fischer-Lichte señala en *Estética de lo performativo* (2011) tres elementos que delimitan aquello que entendemos como giro performativo: la transformación de la obra de arte en acontecimiento y, así, la comprensión del carácter de experiencia que subyace en lo que vemos; la relación de sujeto y objeto; y la correspondencia entre estatus material y signico (Fischer-Lichte, 2011: 34). Ya en el ámbito de la hermenéutica o de la semiótica es imprescindible poder distinguir entre observador y observado, entre espectador y actor, y entre corporalidad o materialidad de los elementos y su capacidad significativa, es decir, entre signifiante y significado, según la terminología saussureana. Sin embargo, en una estética de lo performativo, esta relación queda redefinida por completo, ya que la obra de arte no se concibe ya como signo, sino como un acontecimiento vivo en el que todos los presentes comparten un mismo espacio y tiempo. Cada elemento material no se vuelve un signifiante al que se le pueden atribuir significados, sino que la materialidad del acontecimiento desencadena una serie de reacciones psicológicas, afectivas, volutivas, energéticas y motoras que provocan a su vez otras acciones, en un proceso de *feedback* continuo (Fischer-Lichte, 2011: 34). Estas reacciones estarán condicionadas por un determinado contexto cultural, político, económico y social.

A partir de su teoría de los actos de habla, John Austin (1990) reconoce la existencia de enunciados performativos, autorreferenciales – porque significan lo que hacen – y constitutivos de realidad – porque crean la realidad social que expresan –, pero, asimismo, establece que las condiciones necesarias para que un enunciado sea



performativo no son solo lingüísticas sino, sobre todo, institucionales y sociales. Entendido de este modo, durante los años noventa la idea de performatividad se aplicará a los estudios culturales y, específicamente, a los estudios de género e identidad. Judith Butler (2001, 2002) entiende en este sentido el género no como algo dado previamente, sino como aquello que se construye social y culturalmente; así, “los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad” (Fischer-Lichte, 2011: 54), que se va construyendo a través de un proceso de corporalización (*embodiment*): mediante la repetición estilizada de actos performativos se corporizan “determinadas posibilidades histórico-culturales y sólo así se generan el cuerpo, en tanto que marcado histórica y culturalmente, y la identidad” (Fischer-Lichte, 2011: 56).<sup>176</sup>

Sin embargo, la teórica alemana sitúa el primer giro performativo “con la instauración de las investigaciones sobre los rituales y de los estudios teatrales – y no con el surgimiento de la cultura del *performance art* en los años 60 y 70 – en la cultura europea del siglo XX” (2011: 63).

---

<sup>176</sup> Para un estudio en profundidad de las relaciones entre performatividad e identidad, resultan fundamentales los trabajos de Judith Butler (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. y (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Para Judith Butler, “si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; no habría actos de género verdaderos o falsos, ni reales o distorsionados, y la demanda de una identidad de género verdadera se revelaría como una ficción reguladora. El hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria” (Butler, 2007: 275).

Ya a principios del siglo XX aparecen los primeros estudios teatrales que entienden el origen del teatro griego y, consecuentemente, del teatro occidental a partir del ritual y no del texto literario. Esta idea contribuye decisivamente a sustentar el concepto de giro performativo donde el foco de atención se desplaza a las relaciones que se establecen entre actores y espectadores. En el contexto de esta redefinición relacional, un concepto clave como *representación* comienza a ponerse en cuestión. El teatro se concebía como la posibilidad de que *aconteciera* algo entre actores y espectadores, y no se trataba ya de la representación de un mundo ficticio.

El concepto de realización escénica que Fischer-Lichte desarrolla a partir de los escritos del teórico alemán Max Hermann se entiende como algo que “da lugar a una constelación única, irrepetible entre la co-presencia de actores y espectadores” (2011: 72) y donde lo interesante es ante todo las actividades y los procesos dinámicos que *acontecen* y de los que ambas partes participan. Como se puede ver en las *performances* de los años sesenta en adelante, el contexto formará parte intrínseca de la construcción del evento o acontecimiento que está teniendo lugar a partir de la co-presencia física entre los participantes. Desde los años noventa, las propuestas artísticas muestran un nuevo giro hacia lo social que ahonda aún más en el carácter performativo de las piezas e impulsan el nuevo paradigma del espectador. Este nuevo giro trabaja en el aspecto social de las piezas teatrales, desarrollando diferentes formas artísticas.

Autores como Claire Bishop, Nicolas Bourriaud o Jacques Rancière, con obras tan distintas como *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*

(2012), *L'Esthétique relationnelle* (1997) o *Le Spectateur émancipé* (2008) han puesto de relieve el desplazamiento que se ha producido desde la obra en sí misma hacia la dimensión más pública de la puesta en escena. En otras palabras, el espectador y, por consecuencia, el tejido social y colectivo al que este pertenece se han convertido en el verdadero acontecer de la obra. O como el propio Nicolas Bourriaud señala, los eventos teatrales contemporáneos pueden describirse como “un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, en lugar de un espacio autónomo y privado” (2008: 113).<sup>177</sup>

La obra, por tanto, ha perdido su aura – en términos benjamianos – y ya no se limita a la creación de un objeto, sino que más bien la atención se ha desplazado a su duración, es decir, al tiempo en el que se produce un encuentro. Este nuevo interés por lo relacional, ligado íntimamente a lo performativo, comporta “una disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza y el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas)” (Sánchez, 2007a: 262). Como bien afirma Bourriaud, la obra contemporánea ya no se puede considerar como un espacio a recorrer, sino más bien como “una duración que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada” (2008: 15). De tal modo que el hecho de estar juntos se

---

<sup>177</sup> Ante esta nueva crisis de lo colectivo, debe ser necesario reinventar los lugares desde donde pensar la escena contemporánea, en particular su aspecto social. Para una mayor profundización en este aspecto, resulta fundamental el trabajo de Óscar Cornago (2015) *Ensayos de teoría escénica. Teatralidad, público y democracia*. Cornago afirma que la escena teatral contemporánea busca espacios de representación colectiva para crear un nuevo “nosotros”. Este nuevo sujeto colectivo se manifestaría a través de diferentes “formas” de “estar” en escena que se centran en lo que Cornago llama “teatro de las acciones mínimas”.

convierte en tema central, pues abre la posibilidad de elaborar un sentido de manera colectiva.

No obstante, afirmar que se ha producido un desplazamiento en la atención desde el objeto representado hacia su duración no supone una ruptura definitiva con lo espectacular o con lo objetual, sino que lo que se propone es hacer de lo espectacular y lo objetual medios generadores de acción. Así, el arte de los años noventa y de las primeras décadas del siglo XXI entiende el objeto como medio productor de acciones entre aquel o aquellos con quienes entra en relación. De tal manera que esta relación se transforma en “una organización formal [escuelas, seminarios, talleres, instalaciones, paseos, etc.] que cumple el objeto de la obra artística” (Sánchez, 2007a: 264). Este tipo de manifestaciones no renuncia al objeto, pero tampoco lo considera como final de la propuesta. La esencia de la práctica artística, en cambio, radicaría en la invención de relaciones entre sujetos: “cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito” (Bourriaud, 2008: 16-17).

Es dentro de este nuevo contexto donde podemos situar la proliferación de los proyectos pedagógicos ligados a las artes, y que aquí vengo a denominar “pedagogías performativas”. Las pedagogías performativas se situarían en ese lugar de intersección entre el arte y la pedagogía como práctica transdisciplinar. El carácter liminar de este tipo de prácticas se sitúa, asimismo, como una de las características fundamentales del giro performativo que Erika Fischer-Lichte habría descrito. Los estudios performativos nos invitan a analizar el mundo como

*performance* y a entender la relación arte / vida dentro de un juego de tensiones donde las líneas divisorias entre ambas dejan de ser completamente cristalinas y donde nuevas formas híbridas nos conducen a pensar el arte desde otros paradigmas. Estas prácticas híbridas se situarían en las fronteras, en un espacio liminar donde, y en palabras de Charles R. Goroian,

The liminal-servant [artista-pedagogo] subverts and problematizes Western epistemologies by repositioning the student [espectador] in the liminal zone that separates the public sphere of schooling from the private experiences of culture. By doing so, school curricula [drama tradicional], which essentialize cultural binaries, codes, and learning behaviors, are transformed into reflexive learning processes whereby students' [del espectador] subjective experiences and knowledge are organized as critical content. The pedagogy of the liminal-servant [artista-pedagogo] teaches students [espectadores] to think and act critically in classrooms [acontecimiento/evento], to challenge the historical and cultural assumptions that they are taught in schools, at home, in church, in media, and in other sites where their identities and expressions are at risk (1999: 49).<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> “El trabajador-liminar subvierte y problematiza las epistemologías occidentales al reposicionar al estudiante [espectador] en una zona liminar que separa la esfera pública educativa de las experiencias privadas de la cultura. Al hacerlo, los currículos escolares [drama tradicional], que esencializan los binarios culturales, los códigos y los comportamientos de aprendizaje, se transforman en procesos de aprendizaje reflexivos mediante los cuales las experiencias y el conocimiento subjetivo de los estudiantes [del espectador] se organizan como contenido crítico. La pedagogía del trabajador-liminar [artista-pedagogo] enseña a los estudiantes [espectadores] a pensar y actuar críticamente en las aulas [acontecimiento/ evento], a desafiar los supuestos históricos y culturales que se les enseña en las escuelas, en el hogar, en la

¿Qué entiende Gorioan con la afirmación ‘teaches (...) to think and act critically’? ¿Qué es desarrollar un pensamiento crítico? ¿Y cómo se desarrolla un pensamiento crítico en nuestra contemporaneidad? Quizá estas preguntas sean las que se encuentran en la base de muchos de los proyectos artísticos de orientación pedagógica que hallamos en la mayor parte de programaciones ligadas a centros culturales, teatros, museos, universidades, institutos, etc. Marina Garcés, en un excelente artículo titulado “Visión periférica. Ojos para un mundo común”, pone en cuestión la idea de que elaborar una crítica a nuestra condición de “espectadores del mundo” deba situarse antes en una crítica hacia el “dominio de la visión”, caracterizada por su frontalidad, focalización y aislamiento; y consecuentemente recurrir al poder de la voz o del tacto, frente a la vista, como potenciadores de la proximidad y de la relación. Siguiendo una clara línea de pensamiento rancieriano, Garcés se pregunta si es posible reivindicar hoy una forma de la visión y de la mirada; y entender la pasividad, la distancia y el aislamiento, que forman parte de nuestro rol de espectadores, como “el efecto de una captura de la visión que necesita ser debidamente analizada” (2009: 82). Garcés propone una liberación de la mirada y aboga por la instauración de una visión periférica que transforme los territorios de lo visible y lo invisible, una mirada encarnada que dirija su atención a ese “fuera de campo” y sepa ver ese mundo que no es directamente visible, pero que germina en nosotros y en nuestras memorias como espectadores y creadores.

---

iglesia, en los medios y en otros sitios donde sus identidades y expresiones están en riesgo.”

El espectador no necesita ser salvado, pero sí necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que estos, en vez de ponernos el mundo enfrente, aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros. [...] No se trata hoy de cómo hacer participar (al espectador, al ciudadano, al niño...) sino de cómo implicarnos. La mirada involucrada ni es distante, ni está aislada en el consumo de su pasividad. ¿Cómo pensarla? (Garcés, 2009: 90).

En el siguiente apartado describiré estas nuevas formas híbridas que buscan incesantemente la creación de espacios donde se abran estos interrogantes y, concretamente, abordaré un estudio desde las conocidas como pedagogías críticas hasta las actuales pedagogías regenerativas, donde se sitúa indiscutiblemente el trabajo de Claudia Castellucci y Chiara Guidi. En otras palabras, analizaré la transformación de un lenguaje que ha pasado desde la reivindicación de la emancipación del individuo, a través de la actuación directa y la participación activa, a una crítica de esa participación y a un cuestionamiento de su posible carácter democrático.

#### **4.2. Más allá del teatro. La *Scuola* como obra de arte**

*Mi experiencia es aquello a lo que decido prestarle atención*  
(William James, 1989: 355)

“How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?”: Claire Bishop titula de esta manera el noveno capítulo de *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship* (2012). La teórica inglesa habría

tomado el título de su capítulo de la obra, *Coasmosis* (1996) de Felix Guattari, quien afirmaba que el arte tiene una gran capacidad de producir mutaciones, de inventar nuevos territorios existenciales, de engendrar “cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas” (Guattari, 1996: 130), gracias a esa energía vital y a su capacidad “para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica” (1996: 130). Por su parte, Bishop realiza a lo largo de este capítulo una genealogía y un análisis de algunos proyectos pedagógicos en relación con el arte participativo o colaborativo, poniendo en evidencia la difícil comunicabilidad de este tipo de proyectos para una audiencia secundaria, es decir, para una audiencia que no ha formado parte del *encuentro*. A diferencia del teatro, de la *performance* o del arte conceptual, este tipo de prácticas no es fácil de analizar desde los mismos parámetros de estudio tradicionales pues no puede reducirse a una imagen, un objeto o un concepto, ya que “it tends to value what is invisible: a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness” (Bishop, 2012: 6).<sup>179</sup> En este sentido, resulta especialmente significativo el concepto de teatralidades expandidas que el grupo Artea, a la cabeza con José A. Sánchez, viene describiendo como forma de pensar la práctica escénica contemporánea:

El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de

---

<sup>179</sup> “tienden a valorar lo que es invisible: una dinámica de grupo, un cambio de energía, una conciencia elevada”



vida o como un medio de generación de sentido (Sánchez, 2007: 8).<sup>180</sup>

Es desde esta perspectiva desde la que entiendo la configuración de los proyectos pedagógicos con relación al hecho escénico o lo que en este trabajo estoy llamando “pedagogías performativas”. Las teatralidades expandidas, concebidas como un “espacio concreto de acción”, y, a su vez, como un “medio de generación de sentido”, nos ayudan a dotar de entidad propia a una práctica artística que en muchos casos queda relegada al manido debate de “esto no es arte”.

Desde un punto de vista historiográfico, es importante comparar la relación existente entre las conocidas como pedagogías críticas (Freire, 1984), íntimamente relacionadas con las teorías críticas procedentes de la tradición intelectual europea de la escuela de Frankfurt y de la tradición norteamericana (John Dewey<sup>181</sup>), con el nacimiento del *performance art* de los años sesenta.<sup>182</sup> En palabras de Bishop:

Critical pedagogy can therefore be seen as a rupture in the history of education that is contemporaneous

---

<sup>180</sup> Para una aproximación al concepto de teatralidades expandidas véase también Rubén Ortiz Ortiz, (coord.) (2015) *La escena expandida. Teatralidades en el siglo XXI*; José Antonio Sánchez y Esther Belvis (eds.) (2015) *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*.

<sup>181</sup> Véanse John Dewey (1995) *Democracia y Educación*; (1989) *Cómo pensamos. Nueva exposición de la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo* y (2008) *El arte como experiencia*.

<sup>182</sup> Resultan de interés las siguientes obras de Paulo Freire (1984) *Pedagogía del oprimido* y (1991) *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Para un estudio más en profundidad de las pedagogías críticas, véase Giroux y D. Purple (eds.) (1982) *The hidden curriculum and moral education: deception or discovery?* y M. W. Apple (1990) “The hidden curriculum and the nature of conflict” en *Ideology and curriculum*, pp. 82-104.

with upheavals in art's own history circa 1968: its insistence on the breakdown of teacher/ pupil hierarchy and participation as a route to empowerment finds its direct correlate in the breakdown of medium- specificity and a heightened attention to the viewer's role and presence in art (2012: 267).<sup>183</sup>

Dentro de esta línea de pensamiento crítica podemos encontrar el archiconocido trabajo de Augusto Boal (1980) en Brasil con su Teatro del Oprimido, cuyos postulados teóricos proceden de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, quien entendía la necesidad de suprimir las barreras que separaban al maestro y al estudiante. Para Freire, “la educación bancaria” perpetuaba el modelo jerárquico y autoritario en el que el estudiante, carente de cualquier tipo de conocimiento, debía impregnarse de los datos y conocimientos dados por el maestro que, en cambio, sí los poseía. En contraposición, Freire proponía el método del “diálogo horizontal”, en el cual el estudiante se reconoce a sí mismo y aprende del maestro y, a su vez, este del estudiante. Freire entendía el diálogo como un acto político, para pasar de ser seres sociales pasivos a seres sociales activos, críticos y pensantes de la sociedad en la que están sumergidos. Sin embargo, en palabras de Freire, el diálogo horizontal no sería “a ‘free space’ where you say what you want. Dialogue takes place inside some programme and content” (citado en Bishop, 2012: 266).<sup>184</sup> Por su parte,

---

<sup>183</sup> “La pedagogía crítica puede ser vista por lo tanto como una ruptura en la historia de la educación que es contemporánea a las revueltas en la propia historia del arte alrededor de 1968; su insistencia en el colapso de la jerarquía maestro/alumno y la participación como una ruta de empoderamiento encuentra su correlación directa en el colapso de la especificidad de medios y en la atención agudizada a la presencia y al papel del espectador en el arte”

<sup>184</sup> “un espacio libre donde dices lo que quieres. El diálogo sucede dentro de un programa o contenido”

Boal entendía la participación activa del espectador/ciudadano como elemento indispensable para el proceso de emancipación. El teatro foro, uno de los modelos más exitosos de su teatro, creaba un espacio en el que el espectador se convertía en protagonista de la acción dramática y a través de esa transformación podía “ensayar” acciones reales que le condujesen a su propia liberación. En palabra de Boal, “puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero estas formas teatrales seguramente son un *ensayo de la revolución*” (1980: 17).

Caracterizado por una gran influencia también de la filosofía de Freire, podemos situar el trabajo de Gisele Barret, quien acuñó el término de pedagogía de la situación. Canadiense de nacimiento, Barret ha trabajado en español, y entre España y México desde 1985. Durante todos estos años ha desarrollado una labor pedagógica centrada en lo que calificó como “la expresión dramática”. Para Barret, esta respondería a los dos polos más importantes de la existencia del ser humano: la expresión de sí mismo y la comunicación con el otro. Considerando al individuo a la vez como sujeto y objeto de su propia búsqueda, la pedagogía de la situación sería una “pedagogía de la acción”:

Esta pedagogía defendería la vida en la escuela, se aprendería de la vida misma más y mejor que de las disciplinas programadas, se seguiría el flujo natural de esos viajes cotidianos donde los pasajeros son considerados como seres humanos en su globalidad y no como cabezas para rellenar y marcar. Esta pedagogía sería una pedagogía de la situación, es decir, una pedagogía de la vivencia, que explota cada momento del aquí y del ahora en su diversidad aleatoria, azarosa e imprevisible; que se arriesga a

responder a las urgencias del momento, incluso si son expresadas por los estudiantes, sobre todo si son expresadas por los estudiantes por fin implicados, motivados para manifestarse, sin miedo a la divergencia, a la diferencia, espontánea y simplemente, no en una relación de fuerza permanente, sino en una coexistencia dinámica, donde la confrontación permite tanto el cuestionamiento como la profundización.<sup>185</sup>

La pedagogía de la situación bebe indiscutiblemente, como su propio nombre indica, de las teorías situacionistas. Como ya analicé en el capítulo anterior, la lectura de un texto como *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, fue esencial para consolidar las teorías del Situacionismo. No obstante, llegados a este punto resulta interesante recuperar las ideas de Nicolas Bourriaud en cuanto al paso de una sociedad del espectáculo – contra la que los situacionistas combatían y donde las pedagogías críticas se situaban – hacia un estadio posterior: una “sociedad de figurantes” donde las alternativas dadas por las teorías críticas quedarían completamente inoperantes e inefectivas, frente a los imperativos de inmediatez y participación que ya habrían sido adoptados por el “espectáculo” del capitalismo más radical.

En este sentido, mencionaba la crítica a la participación y a su supuesta esencia democrática que realizaban autores como Claire Bishop – apoyándose en las teorías de Jacques Rancière, Alain Badiou, Slavoj Žižek, Ernesto Laclau o Chantal Mouffe – y André Eiermann desde el campo de las artes. Ambas críticas suponen una reflexión acerca de las relaciones humanas que se desarrollan dentro del contexto

---

<sup>185</sup> Gisele Barret, “Expresión dramática” en <http://www.giselebarret.com/> (Consultado el 25 de septiembre de 2018).

espectacular y entran en diálogo con las pedagogías regenerativas, las cuales suponen, a su vez, un cuestionamiento de las pedagogías críticas.<sup>186</sup>

Si trasladamos la crítica de Bishop o Eiermann a las pedagogías performativas, encontramos grandes paralelismos en su evolución desde las pedagogías críticas de los años sesenta y setenta hacia las nuevas pedagogías regenerativas dentro del ámbito de la investigación a través de las artes desde los años noventa. En esta línea, podemos citar el trabajo de Elisabeth Ellsworth, quien en 1989, en un artículo titulado “Why doesn’t this feel empowering? Working through the repressive myths of critical pedagogy”, fue la primera en atreverse a cuestionar el carácter democrático y neutral de las pedagogías críticas y abogar por un análisis más pormenorizado de las relaciones de poder que siguen perpetuando, con el objetivo de romper mitos represivos o patriarcales sobre el empoderamiento de los estudiantes.<sup>187</sup> Para Ellsworth, como para Eiermann o Bishop desde el campo de las artes, el mito de la participación como eje de empoderamiento debía ser puesto

---

<sup>186</sup> Véase María Acaso (2018) *Pedagogías Invisibles. El espacio del aula como discurso*.

<sup>187</sup> También resulta de especial interés el trabajo de M. Jacqui Alexander, *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*, quien establece una crítica y un análisis de las construcciones de la subjetividad contemporánea desde un punto de vista decolonial, feminista y queer. En este sentido, podemos leer: “I am concerned with the multiple operations of power, of gendered and sexualized power that is simultaneously raced and classed yet not practiced within hermetically sealed or epistemically partial borders of the nation-state. I am also concerned with the unequal diffusion of globalized power variously called postmodernism or late capitalism, yet understood in these pages as the practice of imperialism and its multiple effects. Put differently, one of my major preoccupations is the production and maintenance of (sexualized) hegemony understood, in the Gramscian sense, as a map of the various ways that practices of dominance are simultaneously knitted into the interstices of multiple institutions as well as into everyday life” (2005: 4).

en cuestión, como también debía ser reconfigurado el método del diálogo “comunicativo” como estrategia pedagógica:

las afirmaciones de los pluralistas sobre la inclusividad en sus invitaciones de unirse al diálogo comunicativo son, de hecho, seducciones. Son seducciones que esconden la lucha por el poder subyacente en el énfasis con frecuencia oculto del pluralismo: un énfasis no en la comprensión y la comunicación, sino en la *persuasión* (2005:108).

Y continúa más adelante,

¿Es democrático insistir, como muchas teorías educativas del diálogo comunicativo hacen, en la participación en el diálogo, incluso si la participación está en un diálogo supuestamente democrático? ¿Es democrático insistir que la participación en una democracia necesariamente requiere participación en el diálogo comunicativo? (2005: 115).

El principal interés de las pedagogías performativas radica en “compartir metodologías de creación originando prácticas colectivas que se cuestionan las formas de producción artística”<sup>188</sup> y social. Así, una de las características fundamentales de este tipo de prácticas – y que comparte con el conocido como teatro posdramático o con el ya mencionado postespectacular – es su carácter autorreflexivo, pues se miran a sí mismas sin perder como

---

<sup>188</sup> Esther Blázquez Puerto (2015) “Formación en artes: Pedagogías críticas centradas en las artes en vivo” en <https://artefactumm.wordpress.com/2015/08/09/genealogias-del-ambito-de-las-metodologias-especificas-de-las-artes-en-vivo/> (Consultado el 30 de septiembre de 2018).

horizonte de reflexión el contexto en el que se desarrollan.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Entre los ejemplos más destacados que podemos encontrar en el panorama español cabe mencionar el proyecto *Ni arte ni educación* del colectivo *Pedagogías invisibles*, que se realizó en Matadero Madrid en la temporada 2015/2016. *Ni arte ni educación* se concibió como una exposición permanente donde diferentes compañías teatrales (The Cross Border Project), artistas individuales (Oliver Herring, Mónica Hoff, Marta García Cano, Christian Fernández Mirón, Laura Bañuelos, entre otros) o colectivos sociales desplegaron diferentes intervenciones, performances o instalaciones dedicadas a pensar las relaciones entre el arte y la educación. Otro proyecto, en este caso permanente, sería *Azala* de la coreógrafa y performer Idoia Zabaleta. Situado en un entorno rural, Lasierra, un pueblo pequeño del municipio de Ribera Alta y la cuadrilla de Añana (País Vasco), *Azala*, que significa ‘piel’ en Euskera, se presenta como un espacio de creación dedicado al intercambio artístico y que ofrece diferentes laboratorios, seminarios y talleres donde se respira un espíritu tanto local como internacional. Como apunta la propia Zabaleta, sus ejes de trabajo son “la experimentación, la investigación, la hibridación y la contaminación entre los lenguajes artísticos, la cooperación, la multiculturalidad y el carácter de punto de encuentro entre artistas”. *Azala* nace en 2008, tras una primera experiencia por parte de Zabaleta en un proyecto que idearon los fundadores de la compañía de danza *Mal pelo*, María Muñoz y Pep Ramis: *L’animal a l’esquena*. Situada en Celrà (Girona), *L’animal a l’esquena* inicia sus andaduras en 1997 con la restauración y construcción de los espacios del Mas Espolla, que será la sede del proyecto. Al igual que *Azala*, *L’animal a l’esquena* entiende la formación y la creación como ejes inseparables donde definir un marco crítico dentro de la práctica artística contemporánea mediante “la presencia de diferentes voces y visiones, con el fin de buscar un cambio de valores en relación con la visualidad, la textualidad, la identidad y la corporalidad”. Siguiendo este mismo espíritu, en 2010 se funda la oficina de arte y conocimiento, *Bulegoa zenbaki barik*, ubicada en el barrio de Solokoetxe (Bilbao). *Bulegoa z/b* nace como un lugar de cruce entre la práctica y la teoría donde sus fundadoras, Beatriz Cavia, Miren Jaio, Leire Vergara e Isabel Naverán buscaban la producción, la discusión, el intercambio de ideas y la materialización de proyectos artísticos. La forma de abordarlo sería a través de la organización de seminarios, presentaciones, proyecciones, performances, conferencias, conversaciones y otras actividades donde los procesos de historización, la traducción cultural, la performatividad, el cuerpo, el postcolonialismo, la teoría social, las estrategias de archivo y la educación entrasen en diálogo. Por último, podríamos subrayar el grupo de formación y creación centrado en performance, *Las Bastardas* (2015) en cuyas experiencias queda patente la figura del artista/maestro como ‘facilitador’. Siguiendo la crítica rancieriana a través de *El maestro ignorante*, el artista/maestro como



**Ilustración 24 Chiara Guidi y una compañía de jóvenes. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.**

El *Teatro infantile* de Chiara Guidi o las *Scuola* de Claudia Castellucci son ejemplos paradigmáticos de las pedagogías performativas y ambas se erigen como modelos de la figura del artista-pedagogo – o “didacta”, como ellas prefieren denominarse –. Para Claudia Castellucci, el artista-pedagogo – o *escolarca* – sería aquel que comienza, que pone en acción una *acción política*.<sup>190</sup> La *scolarca* es la verdadera principiante, pues es la primera en comenzar

---

facilitador (o mediador) no sería un experto en una determinada materia que acude a la llamada del estudiante para explicarle unos determinados conocimientos que este posee, sino que su labor sería la de movilizar una voluntad (la del estudiante). Así, la lógica de este tipo de pedagogía dirige la atención de ambos hacia aquello que los une y que paradójicamente, es lo mismo que ignoran. En palabras de Rancière, “se llamará emancipación a la diferencia conocida y mantenida de las dos relaciones, el acto de una inteligencia que sólo obedece a sí misma, aunque la voluntad obedezca a otra voluntad” (2003: 23).

<sup>190</sup> Véase Hannah Arendt (2009) “Acción” en *La condición humana*, pp. 205-264.



algo. Su actuación es la de iniciar un movimiento en el mundo y ese movimiento se expone “to give a compelling structure and narrative to such a formless and invisible exchange” (Bishop, 2012: 260).<sup>191</sup> Sin embargo, esta carencia de forma no implica un vacío de contenido o de programa, sino todo lo contrario, ya que esta forma se hace, *deviene*.

Por otro lado, una de las formas más recurrentes en las que el artista-pedagogo ejecuta su trabajo es convirtiéndose él mismo en espectador de su propia obra a través de la celebración de diferentes seminarios, charlas, conferencias, debates, donde invitan a un experto en la materia a intervenir sobre una problemática concreta. Así, el artista opera también como estudiante en la creación de su propia *Scuola*, convirtiéndose en ese *maestro ignorante* que describe Rancière. Un ejemplo de este último caso lo constituye *Conia. Scuola di tecnica della rappresentazione*, nacida en 2014 hasta la actualidad y que tuvo la oportunidad de realizar desde julio de 2014 hasta julio de 2016.<sup>192</sup> *Conia* es un curso estival en el cual se estudian y afrontan los problemas de la creación escénica, figurativa y crítica desde el punto de vista de la representación. De este modo, el curso aborda el trabajo de “tutti gli artisti, cioè tutti i facitori di artifici, ma anche tutti i letterati che scrivono la

---

<sup>191</sup> “a dar una estructura [un esquema] y una narrativa atractivas a un intercambio invisible y carente de forma”

<sup>192</sup> Los nombres de las *Scuola* de Claudia Castellucci se caracterizan por una fuerte simbología desde el punto de vista de su nomenclatura. “Mora” procede del libro VI de *La música* de San Agustín y significa la unidad más pequeña de percepción humana capaz de distinguir dos sonidos. Para poder percibir dos sonidos es necesaria una pausa y San Agustín llama Mora a esta mínima pausa perceptible por el oído humano. “Stoa” toma su nombre del antiguo pórtico en el que Zeno conoció a sus alumnos; mientras que “Conia” hace referencia a la cima de la montaña y al carácter de aislamiento y rarefacción que esta presenta respecto al mundo cotidiano.

critica degli oggetti estetici.”<sup>193</sup> La *Scuola* se desarrolla durante dos semanas en el mes de julio, trabajando de lunes a sábado, siete horas diarias en el periodo de tres años. Solo aquellos que completan un curso de dos semanas pueden acceder al siguiente. Al final del tercer año, es posible realizar un examen que consiste en la ejecución técnica de una idea y presentarla públicamente. Las diferentes materias que se imparten se insertan en un ritmo temporal que Castellucci diseña minuciosamente y que tienen en cuenta la fisicalidad, es decir, el estar del cuerpo presente a través del movimiento, el descanso, la escucha y el diálogo analítico. Cada clase sigue cursos específicos que trabajan por separado, excepto en algunos momentos en los que las perspectivas se fusionan. A estas enseñanzas, permanentes y divididas por clases, se agregan otras que cambian de año en año y están abiertas a las tres clases.<sup>194</sup> Entre los diferentes expertos con los que Claudia Castellucci cuenta para cubrir el resto de materias que se imparten han participado, durante estos años, teóricos y críticos de las artes escénicas, filósofos, filólogos, escritores, coreógrafos o musicólogos.

Desde los años noventa Claudia Castellucci ha creado diferentes escuelas, todas ellas dedicadas al estudio del ritmo (*Stoa, Calla, Mora, Ritmo drammatico*) y de la

---

<sup>193</sup> “todos los artistas, es decir, todos los creadores de artificios, pero también todos los escritores que escriben la crítica de los objetos estéticos” en <https://www.societas.es/opera/iscrizioni-scuola-conia-2019/> (Consultado el 2 de octubre de 2019).

<sup>194</sup> El elenco de asignaturas que se impartieron, por ejemplo, durante la Scuola Cònia 2019 fueron: Grammatica storica delle arti figurative; Filosofia del mito; Estetica; Fenomenologia dell’arte contemporanea; Strutture ritmiche e morfologiche della musica; Teoria dello sfondo; Dinamiche dell’atto; Esercizi fisici in rapporto al tempo; Psicologia della durata; Arte drastica, intesa come vita artificiale che si impone su quella convenzionale e condizionata della realtà quotidiana.

representación (*Scuola teatrale della discesa, Scuola Cònia, Setta. Scuola di tecnica drammatica*). Para Castellucci el concepto de *Scuola* está íntimamente ligado a la percepción del tiempo y, concretamente, de la duración. La *Scuola* se hace. Existe una idea muy clara al comienzo, que es la que Castellucci materializa como estructura – o, en palabras de la italiana, esquema–, y al mismo tiempo esta idea es susceptible de metamorfosis, un cambio derivado del encuentro con las personas que forman parte de ella. La *Scuola*, por tanto, sería un *estar juntos* de una *determinada manera* y, en consecuencia, adquiriendo una toma de posición en el mundo. Para Jacques Rancière este posicionamiento, este habitar concreto, se constituye como axioma de un arte político:

el arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio (Rancière, 2011a: 37).

El origen etimológico de la palabra ‘escuela’ viene del término latino *scola* (o *schola*), que a su vez deriva del griego σχολή (*scholè*) y que, contrariamente a lo que podríamos pensar hoy en día, significaba ocio y descanso. La ‘*scholè*’ era exactamente el momento en que uno descansaba de los esfuerzos de la vida cotidiana para dedicarse al estudio, al razonamiento. Solo más tarde, con el nacimiento de la primera escuela pública durante el imperio de Carlo Magno, el término se extendería para

indicar el lugar donde se encuentran los maestros y los estudiantes. Claudia Castellucci es consciente de la carga etimológica que la palabra ‘scuola’ lleva consigo; por ello, la aplica a su creación artística como modelo de distancia con la realidad “cotidiana”, con el objetivo de generar a su vez otro tiempo y habitar otro espacio, paralelos a esa realidad que ya conocemos.

En una conversación con ella en enero de 2018, esta definió la *scuola* en los siguientes términos que reproduzco en su totalidad por la relevancia de su contenido:

Non si tratta di un’adesione ad uno schema come se fosse un’ideologia. Non si tratta neanche di creare una comunità. Ma si tratta di creare una sincronia. Cioè un fare insieme la stessa cosa. E questa stessa cosa cambia con il mutare nel tempo, si evolve e assume i colori delle persone che formano la scuola, né più né meno che un’opera d’arte. Ecco perché generalmente le scuole hanno una durata, un inizio e una fine. Se obbedissero al concetto corrente di scuola che abbiamo in Europa, o insomma direi in tutto il mondo, non avrebbero una durata o meglio la durata sarebbe determinata dall’iter scolastico, dove si raggiunge un determinato scopo. Qui lo scopo è insito, e quindi, lo scopo è dentro ad ogni giornata, non è alla fine dell’iter scolastico. L’iter scolastico lo determina una persona, ognuno per sé. Però io che sono la scolarca, cioè quella che comincia la scuola, ho il potere di dire ‘basta, adesso la scuola è finita’. Perché per me è un’opera che si conclude, si esaurisce veramente, si chiude. Tutto sta a farla terminare quando è pronta, non per

sfinimento, non per decomposizione, ma quando è al colmo del suo essere Scuola.<sup>195</sup>

Una vez más el carácter duracional de la obra prima frente al objeto o resultado final. Un aspecto que encontramos ya presente en los inicios de su producción artística en solitario: *La Scuola teatrale della discesa* nace en Cesena como experiencia didáctica también trienal, realizada desde 1989 hasta 1999 y basada en una práctica teatral que unía la gimnasia y la filosofía. Castellucci desarrolló un tipo de gimnasia acompañada con el canto y el estudio de la fenomenología de la representación. Introdujo el estudio y la práctica de la métrica y la melodía, traducidas en ritmo y movimiento. El término ‘discesa’ aludía a la experiencia que el actor debía realizar despojándose de la lengua y creando un ejercicio de materialismo radical, es decir, de una plena consciencia del cuerpo en la escena. Tras la escritura del manifiesto iconoclasta, *Santa Sofia-Teatro Khmer* (1985), con *La Scuola teatrale della discesa*, Claudia Castellucci comienza una investigación propia

---

<sup>195</sup> “No se trata de adherirse a un esquema como si fuera una ideología. De hecho, ni siquiera se trata de crear una comunidad, sino de crear una sincronía, es decir, un hacer juntos la misma cosa. Esta cambia con el paso del tiempo, evoluciona y asume los colores de las personas que forman la escuela, ni más ni menos que como una obra de arte. Es, por ello, que las escuelas generalmente tienen una duración, un principio y un final. Si obedecieran al concepto actual de escuela que tenemos en Europa o, en general, diría que en todo el mundo, no tendrían una duración o, más bien, la duración vendría determinada por el iter escolar que, al final, tiene un objetivo determinado. Aquí el objetivo es inherente y, por lo tanto, está dentro de cada día, no se encuentra al final del proceso escolar. Cada uno determina su propio proceso. Sin embargo, yo soy la ‘escolarca’ es decir, la que comienza la escuela, y, por tanto, tengo el poder de decir ‘ya está, la escuela ha terminado’. Es un trabajo que realmente finaliza, concluye. Debe terminar cuando esté preparado, no por agotamiento ni descomposición, sino cuando alcanza el límite de su *ser* escuela.” (Véase Anexos. Entre la destrucción y la creación. Conversaciones con Claudia Castellucci).

sobre el ritmo, la métrica y la melodía, cuyas pesquisas transfiere a algunos de los espectáculos de la compañía de aquellos años como *La discesa di Inanna* (1989), *Gilgamesh* (1990), *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992) y la *Oresteia (una commedia organica?)* (1995).

El carácter gratuito de la *Scuola* y, a su vez, su anonimato suponían una cisura con el sistema neoliberal que ha institucionalizado, sobre todo en las prácticas del teatro contemporáneo, la idea del artista/ciudadano en “formación continua”, es decir, la figura de ese entusiasta auto-emprendedor precario que debe convertirse más que en un especialista, en un profesional dentro de la lógica que sostiene el capital.

Questa *Scuola* non è stata annunciata con programmi stampati o trasmessi. Non è stata fatta alcuna selezione. Non si paga. Non esistono pre-condizioni di appartenenza. Non vi sono limitazioni di ordine biografico. E soprattutto non c'è niente da dire e da scrivere, oltre alle pubbliche sue rappresentazioni. La qualità della Scuola dipende dal fatto che non si basa su qualifiche o pre-qualifiche da parte dei suoi scolari, ma solo sul fatto fondante di essere tali e quali si è. Questa è la sua ‘difficoltà’, data dall'estremismo della semplicità. La Scuola è anti-professionale: non si insegna una tecnica, ma ciò che viene prima e la smentisce. È veramente un problema di riconquista del corpo dell'attore (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 183).<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> “Esta *Scuola* no ha sido anunciada con programas impresos o de difusión. No se hizo ninguna selección. No se paga. No hay condiciones previas de pertenencia. No hay limitaciones biográficas. Y, sobre todo, no hay nada que

Esta reconquista del cuerpo del actor “teatral” puede leerse incluso desde una óptica más extensa como una reconquista del cuerpo del actor “social”. Castellucci quiere crear un nuevo tiempo desde el que poder “reconocerse”, un nuevo tiempo alejado de las convenciones sociales que condicionan nuestra forma de relacionarnos en sociedad. Tras diez años de experiencia con la *Scuola teatrale della discesa*, Castellucci acumulará una gran cantidad de ejercicios prácticos, discursos teóricos y estudios analíticos sobre diversas cuestiones relacionadas con el arte, que verán la luz muchos años después en forma de manual: *Setta. Scuola di tecnica drammatica* (2015).

È un libro che ambisce a creare delle scuole che si basino su di esso: un manuale con esercizi pratici e discorsi. In esso mi rivolgo ai ragazzi: qualcuno che immagino smetta di considerare la propria vita e quello che vi ha trovato come qualcosa di dato, di stabilito, di già deciso. Qualcuno che abbia voglia di provare a inventare un altro tempo.<sup>197</sup>

Ya el nombre en sí, ‘Setta’, revela una ironía en torno a la definición de su proyecto artístico. Mientras el significado

---

decir y escribir más allá de sus representaciones públicas. La cualidad de la *Scuola* reside en el hecho de que no se basa en calificaciones o preevaluaciones de sus alumnos, sino solo en el hecho fundamental de ser tal y cual es. Esta es su ‘dificultad’, dada por el extremismo de su simplicidad. La *Scuola* es antiprofesional: no se enseña una técnica, sino lo que se sitúa antes de ella y al mismo tiempo la niega. Nos sitúa en la problemática de recuperar el cuerpo del actor”.

<sup>197</sup> “Es un libro que tiene como objetivo crear escuelas basadas en él: un manual con ejercicios prácticos y discursos. En él me dirijo a los jóvenes: imagino a alguien que deje de considerar su propia vida y lo que encuentra en ella como algo dado, establecido, ya decidido. Alguien que quiera inventar otro tiempo.”  
En entrevista a Claudia Castellucci  
<https://www.tribune.com/attualita/2013/12/claudia-castellucci-la-mia-opera-e-creare-scuole/> (Consultado el 9 de octubre de 2019)

de la palabra ‘secta’ nos remite a una comunidad cerrada, que promueve o aparenta promover fines de carácter espiritual, en la que los maestros ejercen un poder absoluto sobre los adeptos, las pretensiones del manual de Castellucci son bien distintas. *Setta* promueve en sus fundamentos teóricos y prácticos el anonimato más radical y, por lo tanto, niega la instauración de cualquier estatuto comunitario. No existe una figura de referencia ni un modelo a seguir, sino que este se crea constantemente a través de los ejercicios que propone.<sup>198</sup> De hecho, Castellucci rechaza cualquier intento por calificar el manual como un presunto “método” hasta el punto de censurar su propia autoría: “pongo un veto assoluto nei confronti di tutti coloro che avessero intenzione di copiarmi e di chiunque spacci questa roba come propria e come mia. Tutti possono usarla, ma senza nominarla” (Claudia Castellucci, 2015: 14).<sup>199</sup>

Para Castellucci la escritura manualística no es una escritura creativa, sino una escritura creadora. En sus propias palabras: “È qualcosa di vivente e perciò di personale e perituro, che viene al mondo. (...) Non penso tanto alle conseguenze pratiche che ciò possa determinare, quanto al fatto che essa già si offra, fin dalla sua genesi, a essere presa a morsi dalla prassi. È un libro di brani alimentari. Per chi ha fame.” (Claudia Castellucci, 2015:

---

<sup>198</sup> En palabras de Claudia Castellucci: “Qui la parola imitare deve intendersi priva di modelli esteriori. Ocorre imitare se stessi nel terrore. Non giova il ricordo, bensì la propria presenza che si consuma in un terrore attuale. Questo atto è una finzione.” (2015: 40).

<sup>199</sup> “Veto a todo aquel que tenga la intención de copiarme y a cualquiera que distribuya estas cosas como si fueran propias y mías. Todos pueden usarla, pero sin nombrarla”



14).<sup>200</sup> Su obra, por tanto, se sitúa en el campo de la investigación en artes donde los dominios de la teoría y la práctica entran en continuas interferencias.<sup>201</sup> Las relaciones entre ambos campos (el práctico y el teórico) están presentes en la concepción de su obra y, en particular, de la *Scuola*. En este sentido, la práctica no debe ser entendida como una explicación de la teoría y tampoco esta

---

<sup>200</sup> “Es algo vivo y, por lo tanto, personal y perecedero, que viene al mundo. (...) No pienso tanto en las consecuencias prácticas que esto puede determinar, sino en el hecho de que ya se ofrece, desde su génesis, para ser mordisqueada desde la práctica. Es un libro de porciones de comida. Para los que tienen hambre.”

<sup>201</sup> Desde los años noventa los trabajos dedicados a las relaciones entre teoría y práctica se han incrementado de manera exponencial y han allanado el camino hacia un nuevo campo de estudio como es el de la investigación en artes o *practice as research*. En 2006 Brad Haseman argumentaba en “A Manifesto for Performative Research” que las diferentes estrategias de investigación, los métodos interpretativos y los resultados que surgen dentro de los procesos de creación artística apuntan hacia un nuevo paradigma de investigación que denominó como “performative research”. En esta misma línea destacan los trabajos de Robin Nelson, *Practices as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistencies* (2013), de Ludivine Allegue *Practice-as-Research in Performance and Screen* (2010), o de Baz Kershaw (2011) *Research methods in Theatre and Performance*; y dentro de nuestras fronteras, los de José Antonio Sánchez y Victoria Pérez Arrollo, “La investigación en artes escénicas” (2010), o “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes” (2013). En todos estos estudios se analiza la figura del artista-investigador como “una figura de transición, en la que se realiza de manera inesperada la vinculación de experiencia ordinaria y experiencia estética reclamada por Dewey y la emancipación de las formas creativas respecto al arte mismo anunciada por Benjamin (ambas en los años treinta del siglo pasado). Tiene algo en común con el ingeniero decimonónico, en su comprensión de lo creativo y lo utilitario, en su preocupación por resolver problemas concretos y en su equidistancia de teoría y práctica. En términos generales, su perfil parece más adecuado a las necesidades sociales contemporáneas que los perfiles disciplinares que en cierto modo fagocita: responde al proceso de transferencia de la teoría a la práctica que se ha producido en el ámbito de las humanidades en las últimas décadas, su actividad puede resultar socialmente más justificable y además sus producciones se presentan económicamente más asequibles entre otras razones por la renuncia a la espectacularidad.” José Antonio Sánchez en <http://blog.uclm.es/joseasanchez/2011/03/14/emergencia-del-arte-investigacion/> (Consultado el 08 de octubre de 2019).

como una justificación de la práctica. Una mira a la otra y se acompañan mutuamente, en paralelo. Para Castellucci ambas pertenecen a dominios del saber completamente distintos y a los que es necesario ceder el espacio oportuno:

Quando mi accorgo di passare troppo tempo a spiegare, significa che temo – senza ragione – i pericoli di un’incomprensione che invece devo ammettere (questa sì) come naturale. (...) Devo dare un tempo limitato alla spiegazione, e poi devo lasciarla per passare all’esercizio, lasciando tutto lo spazio che si deve a un’eventuale incomprensione. Questo è l’amore caratteristico della scuola. E serve, cioè è bello, soltanto se riesco a scendere ancora più in basso, sullo sconcertante terreno di un fare senza spiegazioni, ma sottoposto immediatamente al giudizio (Claudia Castellucci, 2015: 22).<sup>202</sup>

Ese desconcertante y aterrador terreno de *hacer sin explicación* nos aleja, como diría Blumenberg (2018), de la seguridad de la orilla y nos arroja a un naufragio de desorientación e imprevisibilidad. Quizá fue algo parecido a lo que experimentaron en octubre de 2017 algunos académicos y especialistas del teatro en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid cuando Claudia Castellucci fue invitada para impartir una ponencia plenaria en el contexto del I Congreso Internacional de Pedagogía Teatral, con el propósito de hablar sobre su trabajo como “didacta”. Claudia rechazó muy amablemente la generosa –

---

<sup>202</sup> “Quando me doy cuenta de que paso demasiado tiempo explicando, significa que temo, sin ninguna razón, los peligros de un malentendido que debo admitir (inevitablemente) como natural. (...) Tengo que dar un tiempo limitado a la explicación, y luego, dejarla para ir al ejercicio y, así, ceder todo el espacio necesario a un posible malentendido. Este es el amor característico de la *scuola*. Y sirve, es decir, es hermoso, solo si logro bajar aún más, en el terreno desconcertante de hacer sin explicación, pero inmediatamente sujeto a un juicio.”

y quizá inocente – propuesta, pero planteo la posibilidad de realizar un “fragmento” de *Scuola*. Durante la semana que duró el encuentro académico, trabajó con alumnos de las especialidades de interpretación y dirección escénicas y puso en práctica de un modo reducido pero intensivo otra forma y tiempo de hacer *Scuola*. Para la italiana, el rechazo de la ponencia plenaria y, por tanto, de un espacio de explicación teórica de su práctica artística no estaba motivado por una inducción al misterio de un tipo de “sociedad secreta”, sino que suponía una cuestión de coherencia o como ella diría de “bellezza”:

É dolce non dire niente. Cosa c'è di bello da dire?  
La scuola si fa. Non è interessante né dire né sapere.  
(...) Non si tratta di un'esperienza da riferire. Se uno  
vuole davvero sapere cosa è e cosa si fa a scuola,  
ebbene, venga e la faccia (2015: 151).<sup>203</sup>

Al término de la *Scuola* los organizadores insistieron en la tan deseada ponencia plenaria. Fiel a su convicción de que para saber qué es la *Scuola* solo basta hacerla y rehuyendo, a su vez, de cualquier intento de propaganda o publicidad personal, Castellucci ante la mirada atenta de cientos de personas y como habría hecho tantas otras veces durante una jornada de *Scuola*, se limitó a leer un pasaje del *Teeteto* de Platón donde Sócrates cuenta a Teeteto que su madre, Fenáreta, era comadrona, y le explica que también él se ocupa del arte obstétrico. Al igual que la comadrona, quien ayuda a dar a luz, pero ella misma no da a luz, el filósofo (el maestro) no proporciona el mismo conocimiento, sino

---

<sup>203</sup> “Es dulce no decir nada. ¿Qué hay que decir? La *scuola* se hace. No es interesante ni decir ni saber. (...) No es una experiencia de la que haya que informar. Si uno realmente quiere saber qué es y qué se hace en la *scuola*, pues, que venga y la haga.”

que ayuda a los interrogados a dar a luz los conocimientos de los cuales están grávidos.

*Setta* se proyecta como un proceso que trasciende los resultados puntuales, que no concluye en su presentación como objeto (libro/manual), sino en la adquisición de conocimiento a partir de la práctica. No se concibe como un producto final resultado de una práctica artística desarrollada durante años, sino que se sitúa como un eslabón más en la cadena de transferencia de conocimiento. El manual en formato de libro extiende las posibilidades de creación de otras *Scuola* más allá de las posibilidades de acción directa de Castellucci. A través del manual, la obra de Castellucci sigue materializándose a través de diferentes haces de relaciones y, así, hasta el infinito.

Anni fa creai una scuola chiamata “Scuola teatrica della discesa”. Tutto ciò che essa fu per me esula da qualsiasi libro, e questo lo affermo perché gli esercizi che mi accingo a descrivere qui possano valere al di fuori di essa. Questo libro coincide con la conclusione della mia scuola e con l’apertura della tua (Claudia Castellucci, 2015: 24). <sup>204</sup>

La radicalidad de la *Scuola* de Castellucci reside en su máxima simplicidad, reflejo también de una estética muy depurada: no hay nombres entre los participantes, ni selección alguna, no hay biografía, ni motivaciones; el espacio de trabajo debe caracterizarse por una gran “neutralidad” privado de cualquier influencia exterior, incluso la indumentaria debe señalar una separación con el

---

<sup>204</sup> “Hace años creé una *scuola* llamada “Scuola teatrica della discesa”. Todo lo que ella fue para mí va más allá de cualquier libro, y lo digo porque los ejercicios que voy a describir aquí puedan tener un valor más allá de ella. Este libro coincide con la conclusión de mi *scuola* y la apertura de la tuya.”

mundo cotidiano, pues “ciò che è importante, il vero motivo, è la nostra coabitazione; è il nostro convergere in un’unica stanza, attaccandoci a un’unica struttura” (Claudia Castellucci, 2015: 15).<sup>205</sup> La desnudez de cada uno de estos elementos nos predispone a atravesar un umbral hacia la *Scuola*. El trabajo de Castellucci revela una investigación sobre las posibilidades de acción de cada uno sobre el cuerpo, el ritmo, el movimiento, la voz, la respiración, el espacio, las formas, desde lo individual primero para llegar a lo colectivo después. Su obra nos invita a través de diferentes ejercicios prácticos, meditaciones o reflexiones teóricas a mirar dentro de nosotros mismos, explorando las raíces de la individualidad, de la soledad de cada uno. La *Scuola* crea un tiempo y espacio iconoclasta que rompe con nuestra experiencia del cotidiano, fractura el poder hegemónico de las imágenes que nos rodean y a su vez elimina el personaje que cada uno de nosotros creamos en sociedad para mirar al otro lado de nuestro espejo interior. Realiza un ejercicio radical de *vaciamiento* cuya adherencia a un esquema simple de relaciones inicia la trayectoria de una posible experiencia de lo real.

Lo svuotamento è sciogliere l’abito che si cinge, per immaginare ed effettivamente provare un cambio di abito, dato da un contatto cosmico, tendente a sperperare i contorni. Non si tratta assolutamente di una divertente libertà o di una assurda ricerca di sé. Non c’è smarrimento ditirambico. C’è quella nudità che favorisce, anzi che permette un cambiamento. Si continua a essere se stessi, ma in un altro abito,

---

<sup>205</sup> “lo importante, la verdadera razón, es nuestra convivencia; Es nuestra convergencia en una sola habitación, uniéndonos a una única estructura.”

in un'altra abitudine (Claudia Castellucci, 2015: 40).

<sup>206</sup>

Para comenzar la *Scuola* es necesario ser al menos tres personas: dos que actúan y otra que se convierte en la *scolarca* y que será la encargada de guiar este viaje de retiro. La fidelidad no es hacia un tercero – en este caso la *scolarca* – sino hacia uno mismo. Y esta fidelidad a uno mismo implica la obediencia a una relación: “questa relazione si percepisce come generante: faccio qualcosa che non posso fare da sola, e tuttavia ho l’intima certezza che è questo che voglio, personalmente” (Claudia Castellucci, 2015: 18).<sup>207</sup>

Los cincuenta y nueve días en los que se dividen los diferentes ejercicios y reflexiones teóricas están dirigidos a quienes desean transformar las palabras escritas en práctica. Cada uno de los ejercicios descritos en el manual se conciben como esquemas de acción que cada cual puede tomar desde su propia perspectiva, no existe una única adherencia. Claudia Castellucci los define como una armadura, hecha para ser empuñada de un modo completamente personal, pues gracias a su propia estructura cada ejercicio revela modos de apropiación diversa.

Asimismo, la gimnasia será una de las materias fundamentales de las *Scuola* de Castellucci, pues con ella

---

<sup>206</sup> “El *vaciamiento* es la disolución del hábito que nos ciñe, para imaginar e intentar un cambio de vestimenta, dado por un contacto cósmico, que tiende a dilapidar los contornos. No se trata absolutamente de una placentera libertad o de una absurda búsqueda de uno mismo. No hay pérdida ditirámica, sino esa desnudez que permite una transformación. Seguimos siendo nosotros mismos, pero con otros ropajes, con otras costumbres”

<sup>207</sup> “esta relación se percibe como generadora: hago algo que no puedo hacer sola y, sin embargo, tengo la certeza íntima de que personalmente esto es lo que quiero”

trabaja la importancia del saber *estar físicamente* en un lugar, es decir, comprender el valor de la conciencia subjetiva de vivir y habitar físicamente un espacio. Para Castellucci conocer este aspecto es fundamental desde el punto de vista dramático: “quando si scrive un dramma è necessario sapere dove sta chi lo pronuncia, che rapporto ha con il luogo. La ginnastica a mio parere è una disciplina nobile, per il suo elementare assestarsi, porsi in piedi sopra al suolo. La posizione eretta di per sé è drammatica, non naturale”.<sup>208</sup> Estar de pie supondría así una ruptura con nuestra tendencia previa cuadrúpeda y a su vez contemporánea a la aparición de una conciencia subjetiva: “La ginnastica si pone dunque come disciplina che rimette in piedi nella direzione della consapevolezza. Nel nostro caso, essa implementa la conoscenza del peso drammatico e drammaturgico che ha il corpo sul palcoscenico”.<sup>209</sup>

En un ensayo de 1810, “Sobre el teatro de marionetas”, H. von Kleist (2005) reflexionaba, por una parte, acerca de la polaridad entre lo consciente y lo inconsciente y, por otra parte, sobre el concepto de la “gracia” como don. Desde el punto de vista de la “gracia”, la marioneta adquiere un peso importante en tanto que esta alcanza un equilibrio entre su entidad inconsciente y la conciencia de los hilos que la manejan. Para Kleist, como para Castellucci, el performer

---

<sup>208</sup> “Al escribir un drama es necesario saber dónde está quien habla, qué relación tiene con el lugar. En mi opinión, la gimnasia es una disciplina noble, por su ajuste elemental de estar de pie sobre el suelo. La posición de estar de pie por sí misma es dramática, no natural.” En entrevista a Claudia Castellucci <https://www.tribuna.com/attualita/2013/12/claudia-castellucci-la-mia-opera-e-creare-scuole/> (Consultado el 10 de octubre de 2019).

<sup>209</sup> “Por lo tanto, la gimnasia surge como una disciplina que se dirige hacia la conciencia. En nuestro caso, implementa el conocimiento del peso dramático y dramático que el cuerpo tiene en el escenario.” En entrevista a Claudia Castellucci <https://www.tribuna.com/attualita/2013/12/claudia-castellucci-la-mia-opera-e-creare-scuole/> (Consultado el 10 de octubre de 2019).

debe hallar este mismo equilibrio a través de un trabajo preciso con la conciencia, que es necesario nutrir y, a su vez, abandonar, dando paso a esa “gracia”. La gimnasia se presenta como una herramienta útil de trabajo en la búsqueda de este equilibrio.

Castellucci aborda un estudio de la gimnasia desde el punto de vista de la representación, entendiéndola como una fusión perfecta entre cuerpo y sujeto, entre materialidad y psicologismo. En la gimnasia “l’azione è pensiero”. En este sentido, realiza una comparación entre el trabajo del actor tradicional y el trabajo del atleta. Siguiendo la estela de Antonin Artaud, el actor debe parecerse a ese “atleta del corazón”: “Quando un attore recita, *si* pensa. (...) Egli ricorda. Quando un atleta corre, pensa. La corsa in lui pensa. Non esiste il minimo spazio per il ricordo. Il ricordo è allo stato di zucchero per i muscoli già attivi” (Claudia Castellucci, 2015: 249).<sup>210</sup> En ese *pensarse* del actor tradicional reside toda discrepancia entre la acción y el pensamiento, es decir, residen las bases de cualquier sistema de re-presentación. Para Castellucci, el actor debe convertirse en un atleta cuya acción sea ya enteramente pensamiento, cuyo ritmo íntimo del latido del corazón sea todo lo que uno tiene y necesita. De lo que nos habla Claudia Castellucci, al fin y al cabo, es de esa ya mencionada ruptura o crisis de la *representación* en pro de una *presentación* de la acción donde la irrupción de lo real parece crepitar de manera insistente. En su trabajo con la ginmanía y, a su vez, con la danza encontramos el sustrato de lo que ya años atrás en el manifiesto de *Santa Sofia. Teatro Krmer*, la Societàs proclamaba; una ruptura radical

---

<sup>210</sup> “Cuando un actor actúa, *se* piensa. (...) Él recuerda. Cuando un atleta corre, piensa. La carrera piensa en él. No hay espacio mínimo para la memoria. La memoria se encuentra al nivel del azúcar para los músculos ya activos.”



con nuestra realidad circundante en aras de experimentar lo real: “è un appuntamento con la verità: ci sono preparazione e ripetizione, ma in essa non si rappresenta, si *fa* veramente una azione”.<sup>211</sup>

#### 4.2.1. Coreografías del pensamiento

*L'impotanza della ginnastica è nella gloria che è nudità,  
splendore dell'apparire, nitore del fare quello che si sa,  
semplicità solida di essere e di stare.*  
(Claudia Castellucci, 2015: 201)

Tras la experiencia de la *Scuola teatrale della discesa*, Claudia Castellucci centra su investigación artística en el movimiento, el ritmo y la melodía a través de otras experiencias escolástica como *Stoa* (2003-2009), *Calla* (2010-2012) o *Mora* (2014-2019). En ellas pondrá en práctica unas secuencias de baile basadas en los pies de la poesía grecorromana clásica y en otras combinaciones métricas. Castellucci las denominará “Esercitazioni ritmiche”, las cuales consisten en danzas en círculo donde el performer se muestra como una figura neutral, casi sacerdotal, ataviado con túnicas negras o marrones, similares a austeras sotas.

Este realiza una secuencia de acciones de elevación hacia el cielo o de descenso hacia la tierra con las que busca explorar el peso de la gravedad a través del salto y del giro individual y colectivo. De la práctica de estos ejercicios

---

<sup>211</sup> “es una cita con la verdad: hay preparación y repetición, pero en ella no hay representación, se *realiza* verdaderamente una acción” En entrevista Claudia Castellucci <https://www.tribune.com/attualita/2013/12/claudia-castellucci-la-mia-opera-e-creare-scuole/> (Consultado el 10 de octubre de 2019).

corales, nacerán diversos bailes como *Homo Turbae* (2009), *Nascita del Clan*, *Zarathustra invita alcuni viandanti a passare la notte da lui* (2011), *La seconda Neanderthal* (2012) o *Verso la Specie* (2016).

Quizá a primera vista parecería que el trabajo que Claudia Castellucci realiza desde la danza se encuentra formalmente en las antípodas en relación con las transformaciones que este campo artístico ha experimentado a lo largo del último siglo y, concretamente, a partir de los años 80 en Europa y EE.UU.<sup>212</sup> Pues si nos detenemos a analizar la configuración escénica de sus piezas, encontraremos que todas ellas comparten una serie de características comunes vinculadas a la métrica, el ritmo,



**Ilustración 25** *La seconda Neanthertal* (2012), de Claudia Castellucci. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.

---

<sup>212</sup> Para una aproximación al estudio de la danza posmoderna resulta fundamental el trabajo de Sally Banes (1987), *Thersichore in Sneakers: Post-modern dance*.

la circularidad, la cadencia o los silencios e intervalos, presentes asimismo en la idiosincrasia de lo que conocemos como la danza más canónica. Como sabemos, frente a la aspiración etérea del *ballet* clásico, la danza posmoderna y de forma más insistente la “nueva danza” se caracterizaron entre otras cosas por “devolver el cuerpo al suelo” (Isabel de Naverán, 2012). Esta última pretensión, sin embargo, recorre de forma obstinada también la danza de Claudia Castellucci.



Ilustración 26 *Verso la Specie* (2016), de Claudia Castellucci. Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

Por su parte, Castellucci prefiere hablar de baile en lugar de danza, pues el primero para ella “marca soprattutto il tempo e ha un’impronta collettiva e inespressiva, a differenza della danza, che percorre lo spazio con un’intenzione individuale e sentimentale” (2015: 230).<sup>213</sup> Este carácter colectivo, que impregna el baile, estaría fuertemente vinculado a la palabra ‘coreografía’ – formada

---

<sup>213</sup> “marca sobre todo el tiempo y tiene una impronta colectiva e inexpressiva, a diferencia de la danza, que atraviesa el espacio con una intención individual y sentimental”

a partir de las palabras griegas ‘choros’ (χορος), que significa baile en círculo, y ‘grafia’ del sustantivo ‘γραφη’ (grafi) escritura –. El baile en círculo está vinculado a una dimension folclórica cuya experiencia nos arroja a un movimiento que sigue en marcha desde hace siglos: “Il cerchio è in moto da secoli. Da migliaia di secoli. Quando ancora non c’era l’artista che *creava*, ma c’era da occupare una parte della terra per capire come vivere” (Claudia Castellucci, 2015: 230-231).<sup>214</sup> Un movimiento que representa una lucha, en primer lugar, con uno mismo y, en última instancia, con lo colectivo. Es un movimiento que trabaja en la búsqueda del Otro y no en el reflejo inmediato de uno mismo. Por ello, el espejo queda anulado como herramienta de trabajo en cualquiera de sus procesos de creación.

Estas danzas circulares parecen habitar diferentes territorios desde los Highlands escoceses, pasando por la Tarantella e incluso los bailes maoríes, o aquellos tradicionales de la región de Moldavia en Rumania, cuyas experiencias folclóricas Castellucci ha estudiado en profundidad. La danza de Castellucci está íntimamente vinculada con la música, ya que esta es capaz de crear un nuevo tiempo que se vive y se experimenta a través del movimiento físico.

Es importante señalar que los bailes nacen en un contexto siempre escolástico; nunca se conciben como resultado de un proceso de trabajo previo, sino como un eslabón más dentro de la cadena de transferencia de conocimiento. Son coreografías de los haces de relaciones

---

<sup>214</sup> “El círculo está en movimiento desde hace siglos, miles de siglos. Cuando todavía no estaba el artista creador, pero había que ocupar una parte de la tierra para comprender cómo vivir.”

que la *Scuola* misma ha configurado. El ritmo, por tanto, para Claudia Castellucci es la piedra angular de cada *Scuola* de tal manera que las formas que crea están investidas de modelos rítmicos concebidos a partir del movimiento físico y de la reflexión teórica. El pensamiento se transforma en práctica. El arte y, en concreto, la danza se manifiesta como una filosofía práctica. Son, al fin y al cabo, coreografías del pensamiento.

### 4.3. Teatro e infancia

*A su manera, el arte dice lo mismo que los niños.*  
(Gilles Deleuze, 1996: 105)

*Credo il teatro nasca sulla spalla della madre quando il bambino, tra le sue braccia, ride o piange per l'apparizione improvvisa di un volto che, dicendo cucù, si pone davanti a lui.*  
(Chiara Guidi, 2019: 13)

Abordar un estudio de las relaciones existentes entre infancia y arte no debe circunscribirse a una cuestión tematólogica y ni mucho menos al análisis de unas determinadas necesidades espectatoriales, es decir, al estudio de una obra de arte y a la comunidad – que se sitúa en una franja de edad concreta – a la que esta se dirige. Las relaciones entre ambas van mucho más allá de cualquier aspecto argumental, ya que la infancia ha sido y sigue

siendo elemento medular desde el que pensar la teoría del arte.<sup>215</sup>

El concepto de infancia, como ya señalé en los capítulos precedentes, está íntimamente ligado a la poética de la Societas: no solo porque encontremos en la mayor parte de sus espectáculos la presencia de un niño o niña – al menos a partir del *Amleto* (1992) y hasta todos y cada uno de los episodios de la *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) –, sino porque la infancia, como categoría del pensamiento, forma parte intrínseca del modo de entender la escena teatral por parte de la compañía a través de un trabajo con la fábula y la narración mítica. En este sentido, Fernando Cabo Aseguinolaza (2001) nos recuerda las relaciones existentes entre la infancia y el mito en tanto que la primera “se ofrece como una otredad alternativa, de linaje en gran medida mítico, que arroja una buena dosis de indeterminación sobre el adulto al tiempo que lo fundamenta” (2001: 38).

Será, sobre todo, a finales de los años noventa, y gracias a la obra de Chiara Guidi, cuando el grupo italiano lleve a cabo una intensa producción de espectáculos, que han tenido como material de investigación la infancia y que la propia Guidi ha sabido conceptualizar de manera brillante durante estos últimos años, y etiquetar con el nombre de *Teatro infantile*. Por infancia, Guidi no entiende una determinada etapa de la vida del ser humano, sino una predisposición a ver las cosas suspendiendo el uso

---

<sup>215</sup> Para un estudio exhaustivo de las relaciones entre arte, literatura e infancia son fundamentales los trabajos de Jeremiah Abrams (eds) (1994) *Recuperar al niño interior*; Pascal Bruckner (1997 [1995]) *La tentación de la inocencia*; Buenaventura Delgado (1997) *Historia de la infancia*; James Sully (1993), *Studies of Childhood*; y Fernando Cabo Aseguinolaza (2001) *Infancia y Modernidad Literaria*.

inmediato de la razón. La infancia, por tanto, se constituye como parte integrante del trabajo artístico ya que pone en acción la mirada de la imaginación. De este modo, el *Teatro infantile* sitúa en escena la fuerza de la infancia, es decir, “non si rivolge ai bambini, ma fa dell’infanzia il proprio soggetto. E in quel soggetto scopre la propria essenza: l’infanzia del teatro” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 106).<sup>216</sup>

Una vez más las teorías del filósofo italiano Giorgio Agamben entroncan de manera radical con el pensamiento de la compañía. En *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* (2011), siguiendo las ideas de Walter Benjamin, Agamben se pregunta si el individuo moderno puede llegar a vivir una experiencia o si debemos considerar de manera irrevocable la destrucción de esta, en nuestra sociedad contemporánea. Tras este interrogante, el filósofo italiano propone una nueva manera de pensar el problema de la experiencia a partir de lo que califica como una teoría de la infancia:

Una teoría de la experiencia podría ser solamente, en este sentido, una teoría de la infancia y su problema central debería ser formulado de este modo: *¿existe algún tipo de in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia como hecho humano? y, si es posible, ¿cuál es su lugar?* (Agamben, 2011: 178).

Indagar en las posibilidades de una infancia del ser humano y descubrir el lugar que ocupa forma parte de la investigación artística que Guidi lleva a cabo a través de su *Teatro Infantile*, donde encuentra en esta “teoría de la

---

<sup>216</sup> “no se dirige a los niños, pero hace del niño su propio sujeto. Y en ese sujeto descubre su propia esencia: la infancia del teatro.”

infancia”, como Agamben, una estrecha relación con el lenguaje – conviene recordar que la palabra “infancia” procede del latín *infans* que significaba ‘el que no habla’ – y, por consiguiente, con la construcción del sujeto:

La constitución del sujeto en el lenguaje y mediante el lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia “muda”, o sea que ya es siempre “palabra”. Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino lo que, en el hombre, está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite el lenguaje debería, justamente, señalar (Agamben, 2011: 178).

Para Guidi, la infancia es el espectador ideal no solo del *Teatro infantile*, sino de cualquier idea de teatro que quiera desplazar a otro lugar la percepción habitual de nuestra relación con la realidad. Los niños expresan las cosas a través de ellos mismos y nos muestran que dentro de cada uno de nosotros, de una manera personal y absolutamente original, es posible ver, sentir y tocar, imaginar hasta el infinito. No se molestan en sacar conclusiones, pues viven con todo su cuerpo, no solo con la razón. El *Teatro infantile* de Chiara Guidi está orientado al trabajo con niñas y niños de entre siete, ocho, nueve y diez años, aunque a veces también puede incluir a aquellos que tienen seis u once.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Guidi excluye a los más pequeños porque entiende que el *Teatro infantile* se vuelve impotente frente a la particular capacidad de ver y escuchar de estos y excluye a los más grandes porque a ellos dedica un lenguaje más específico, que desde el 2012 pone en práctica a través de talleres teatrales. Estos talleres involucran de manera gratuita a docenas de adolescentes y jóvenes vecinos de Cesena y sus alrededores, en estrecha relación con las escuelas secundarias. Sus propuestas han germinado en un festival de otoño llamado “Essere primitivo” que desde hace unos años se ha convertido en todo un acontecimiento dentro de la ciudad.



No obstante, su teatro no solo existe en función del niño o de la niña. No se dirige a una edad determinada, sino a “quell’infanzia che vive dentro ogni storia e in ogni epoca” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 82).<sup>218</sup> Guidi quiere despertar esa tensión “che anima tutti coloro che, prima di ricorrere all’ordine del linguaggio, compiono un’azione per interrogare il funzionamento delle cose” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 12).<sup>219</sup> Guidi no sitúa al adulto frente a lo que es “adecuado” para el niño y mucho menos obliga al niño a ver solo lo que convencionalmente se considera “adecuado” para él, sino que les invita a “varcare una soglia, e chi lo fa percepisce che qualcosa era già lì, da sempre: un mondo esperibile che pone nel fondo dello sguardo un’intuizione” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 82).<sup>220</sup>

El trabajo con la infancia no supone para Guidi el “retorno” hacia algo perdido o un paraíso abandonado como si de una experiencia mística se tratase. Abordarlo desde esta perspectiva significaría aceptar la idea de que el “hombre” ya estuviese *allí*, mucho antes que el lenguaje; es decir, aceptar la “experiencia pura y muda”, una infancia humana e independiente del lenguaje. Ya las ciencias del lenguaje han puesto de relieve la fatuidad de semejante concepción del origen del lenguaje: “Nunca encontramos al hombre separado del lenguaje y nunca lo vemos en el acto de inventarlo... Es un hombre parlante el que encontramos en el mundo, un hombre que le habla a otro hombre, y el lenguaje indica la definición misma del hombre” (Agamben,

---

<sup>218</sup> “esa infancia que vive dentro de cada historia y en cada época”

<sup>219</sup> “anima a todos aquellos que, antes de recurrir al orden del lenguaje, realizan una acción para cuestionar el funcionamiento de las cosas”

<sup>220</sup> “cruzar un umbral, y quien lo hace percibe que algo ya estaba allí, desde siempre: un mundo experimentable que coloca una intuición en el fondo de nuestra mirada”

2011: 179). No obstante, tanto Agamben como Guidi, cuestionan las razones por las que debemos identificar sin más lo humano y lo lingüístico, y por las que el problema del origen del lenguaje deba ser apartado y considerado como algo extraño a la ciencia. Probablemente, ese extraño e “inaproximable” frente al que la ciencia se halla sea, más bien, donde encuentre su ubicación y rigor – señala Agamben –. Renunciar a la posibilidad de alcanzar mediante la ciencia del lenguaje ese “inaproximable”, esa infancia, que permitiría fundar un nuevo concepto de experiencia, liberado del condicionamiento del sujeto, sería como renunciar a lo *inefable* que habita en cada uno de nosotros, es decir, a nuestra *infancia*. En palabras de Agamben, siguiendo a Wittgenstein: “lo inefable es, en realidad, la infancia” (Agamben, 2011: 182). De este modo, la teoría de la infancia apuesta por un modelo distinto que conciba el “origen” desde otros presupuestos, es decir, no desde unos parámetros diacrónicos que sitúen en una línea temporal – *antes de* – esa *infancia* del ser humano, sino existente, en tanto un estado de convivencia original con el lenguaje.

En realidad, a lo que debemos renunciar es simplemente a un concepto de origen acuñado sobre un modelo que las mismas ciencias de la naturaleza ya han abandonado, y que hace de este una localización en una cronología, una causa inicial que separa en el tiempo un antes de-sí y un después-de-sí. Tal concepto de origen es inutilizable en las ciencias humanas, toda vez que lo que está en cuestión no es un “objeto” que presuponga ya lo humano detrás suyo, sino que es, en cambio, él mismo, constitutivo de lo humano. El origen de semejante “ente” no puede ser *historizado*, porque él mismo es *historizante*, él mismo es el que funda

la posibilidad de que haya algún tipo de “historia” (Agamben, 2011: 180).

Y continúa,

Porque la experiencia, la infancia que está aquí en cuestión, no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en determinada ocasión, deja de existir para verse en la palabra; no es un paraíso que en determinado momento abandonamos para siempre para hablar, sino que coexiste originalmente con el lenguaje, antes bien ella misma se constituye mediante la expropiación que el lenguaje efectúa al producir cada vez al hombre como sujeto (Agamben, 2011: 179).

El *Teatro infantil* interroga constantemente la mirada del adulto y dispone un espacio desde el cual observar al niño, de tal manera que cada puesta en escena no tiene otro objetivo que “guardarli per spogliare l’abitudine del pensiero adulto quando si pone di fronte a un bambino” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 78).<sup>221</sup> De este modo, el *Teatro infantil* sitúa en el palco de butacas al niño delante del adulto, pues este debe situarse como obstáculo en su trayectoria de visión como espectador.

Con el propósito de indagar en las posibilidades de esta escena *infantil*, Guidi crea entre 1995 y 1998, la *Scuola Sperimentale di teatro infantile*. El primer año de escuela estuvo formado por unos treinta niños y niñas de entre 8, 9 y 10 años que desde noviembre de 1995 hasta enero de 1996 se encontraron una vez por semana en el teatro Comandini

---

<sup>221</sup> “miralos para eliminar el *habitus* del pensamiento adulto cuando nos colocamos frente a a un niño”

de Cesena. Para Guidi la SSTI suponía un modo de investigación en torno a las relaciones entre teatro e infancia, que ya estaban siendo cuestionadas en cada una de las puestas en escena de la compañía como *Ammleto. La veeemente esteriorità della morte di un molusco* (1992), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Guilio Cesare* (1997) o *Genesi. From museum of sleep* (1999):

Desideravo stare con i bambini nel Teatro, chiudermi lì dentro con loro, per apprendere l'arte del gioco. Una sorta di pedagogia rovesciata, per rubare all'infanzia quella capacità di vedere attraverso tutti i sensi – di rispondere con l'esattezza di un gesto istintivo, di saper esperire quello che la ragione non può dire – e per abbandonarmi a quel vuoto che l'immaginazione del gioco spalanca. Questo mio desiderio nasceva, agli inizi degli anni Novanta, dal bisogno di cercare un altrove che mettesse in discussione i punti di riferimento teatrali fissati dall'esperienza. Sentivo la necessità di interrogare ciò che, all'interno della compagnia, stavo facendo (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 18).<sup>222</sup>

Durante el primer año, los niños encontraron situaciones y formas que los llevaron a entrar en juego y cuya participación les puso involuntariamente en relación con el

---

<sup>222</sup> “Quería estar con los niños en el teatro, encerrarme con ellos, aprender el arte del juego. Una especie de pedagogía invertida, para robar a la infancia esa capacidad de ver a través de todos los sentidos – responder con la precisión de un gesto instintivo, saber experimentar lo que la razón no puede decir – y abandonarme a ese vacío que la imaginación del juego abre. Este deseo nació, a principios de los noventa, de la necesidad de buscar un lugar que cuestionara los puntos de referencia teatrales establecidos por la experiencia. Sentía la necesidad de interrogar lo que estaba haciendo dentro de la compañía”

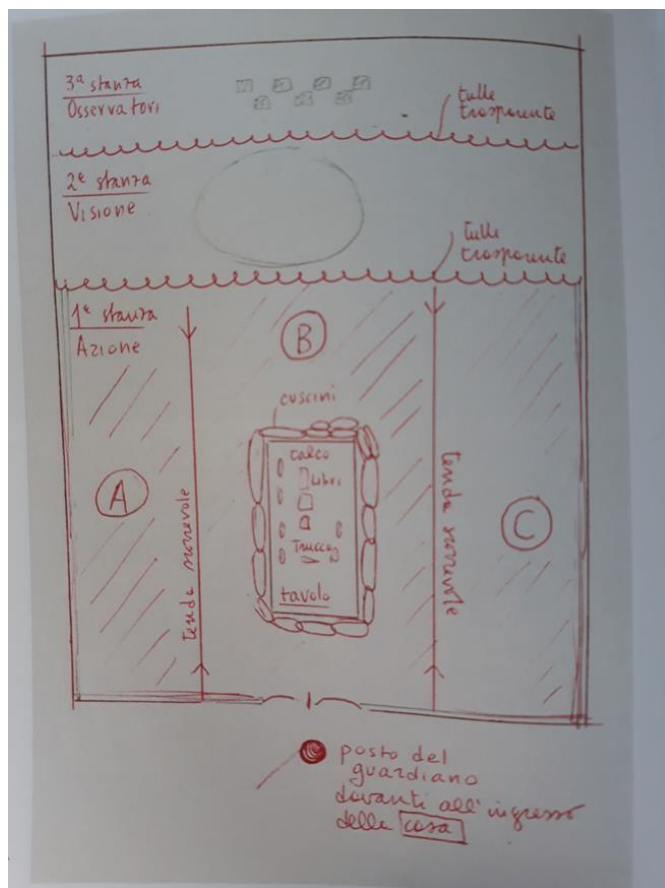


Ilustración 1 Mapa de la estructura dramática creada por Chiara Guidi en el segundo año de Scuola Sperimentale di Teatro Infantile.  
Foto: Archivo de la Societas. Cesena

teatro. En el segundo año, en cambio, Guidi había dispuesto un espacio bien estructurado con coordenadas predecibles, donde los niños debían combinar la improvisación junto a una reflexión sobre el acto compositivo. En el tercer año, el juego debía ser buscado. El niño o la niña al entrar en el teatro se topaba con un espacio completamente vacío donde todo estaba por inventar y crear. Este espacio vacío permitía poner en acción el mecanismo del “como si”, y a su vez, estrechar vínculos entre la esfera del juego y la esfera de lo político.<sup>223</sup> Para Guidi, y acercándose al pensamiento rancieriano, la capacidad de inventar formas, espacios y tiempos de acción colectiva, cuyos roles se modifican constantemente, abre la posibilidad de actuar políticamente, pues de esta forma el arte nos muestra “la propiedad que posee en común con la política, la de construir ficciones. sujetos y configuraciones sensibles inéditas que perturban la buena cuenta de los cuerpos y de sus propiedades” (Rancière, 2006: 14).

La apertura a esta nueva esfera de lo político se rige por un verbo fundamental en la poética del *Teatro Infante*: “entrare”. La acción de “entrar” implica el paso de un lugar a otro, atravesar un umbral que nos llevará a otra realidad donde “ciò che si conosce lo si vedrà di più, lo si conoscerà

---

<sup>223</sup> Las relaciones entre el teatro, el juego y lo político han sido materia de investigación dentro del campo de los estudios teatrales desde los años noventa en adelante. En este sentido, cabe destacar las afirmaciones que Richard Schechner ha realizado en torno a la importancia del juego en los estudios sobre performance: “Playing, like ritual, is at the heart of performance. In fact, performance may be defined as ritualized behavior conditioned/permeated by play. [...] Ritual has seriousness to it, the hammerhead of authority. Play is looser, more permissive – forgiving in precisely those areas where ritual is enforcing, flexible where ritual is rigid. To put it another way: restored behavior is playful; it has a quality of not being entirely ‘real’ or ‘serious’. Restored behavior is conditional; it can be revised. Playing is double-edged, ambiguous, moving in several directions simultaneously. [...] Play can subvert the powers that be, as in parody or carnival, or it can be cruel, amoral power” (2002: 89).

di più, perché nel gioco la sedia può diventare anche cavallo e in questo modo la sedia è ancora di più sedia” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 67).<sup>224</sup> Estos umbrales vienen representados de diferentes maneras a lo largo de cada uno de los espectáculos del *Teatro Infantile*: encontraremos la tradicional puerta en *Buchettino* (1995), donde el público debe esperar antes de pasar hacia algo que se desconoce, pero que se desea conocer al mismo tiempo; en *La terra dei Lombrichi* (2014) este umbral se presenta a través del delantal que cada una de las costureras entrega a los niños y niñas al entrar en la sala; o el “guardiano” del segundo año de la SSTI, quien daba acceso a los niños solo si respondían a una serie de acertijos y enigmas. Estas dos últimas figuras – el guardián y la costurera – forman parte de un elenco de figuras clave – que a lo largo de estos años han adquirido diferentes rostros: el transeúnte, el barquero, la bruja, la sacerdotisa, el niño, el capataz, la narradora – para el funcionamiento del ritmo dramático del teatro de Guidi: el actor-guía, cuya función será la de garantizar el paso a ese nuevo lugar y convertirse, en palabras de Lucia Amara (2019), en excelentes “indicadores de umbral”.

*La Scuola Sperimentale di Teatro Infantile* no fue concebida como un proyecto pedagógico ni terapéutico, sino como un proyecto artístico. Sin embargo, esta vinculación estrecha con el arte no excluía que el proyecto interrogase constantemente al campo de la pedagogía y consecuentemente generara nuevas sinergias de reparación y crecimiento individual. La obra de Guidi como tal no podía volver a repetirse, pues su esencia como pieza de arte había agotado todas sus posibilidades:

---

<sup>224</sup> “lo que se conoce se verá aún más, lo conoceremos más, porque en el juego la silla también puede convertirse en un caballo y de esta manera la silla es aún más una silla.”

Quando i tre anni di Scuola si conclusero, promisi a me stessa che non l'avrei ripetuta. L'esperienza vissuta non doveva diventare un corso triennale che sarebbe ricominciato ogni volta che terminava. Tutto quanto era accaduto non poteva essere rifatto. La Scuola era stata generata da un'idea e, per ripetersi, avrebbe dovuto trovare la necessità di un'altra idea. Le sue azioni non si rifacevano ad alcuna scuola, né la fondavano. Con quella parola, Scuola, si intendeva un posto. E quel posto era giunto, dopo tre anni, all sua chiusura. Ne andava trovato un altro, come fanno i nomadi in cammino (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 59).<sup>225</sup>

El trabajo de Chiara Guidi con la infancia no está orientado a la “liberación” del niño de una determinada represión adulta y ni mucho menos nace en la opción de oprimir o liberar su expresión, sino que surge del deseo por evidenciar los mecanismos de comportamiento que nos llevan a una disposición de conformismo y pasividad y, asimismo, cuestionar las relaciones de poder para aflojar la tensión entre disciplina y obediencia, pero a su vez creando una estructura que no cede ante la retórica de la “liberación” del niño. Tales aspiraciones entran en consonancia con aquellas propias del ya estudiado teatro postespectacular, pues Guidi trabaja con el objetivo de “allargare i bordi di ciò che è considerato lecito in un teatro infantile, per tradire le aspettative di bambini e genitori, per distrarre i preconetti,

---

<sup>225</sup> “Cuando terminaron los tres años de escuela, me prometí a mí misma que no lo repetiría. La experiencia vivida no podía convertirse en un curso trienal que comenzara cada vez que terminase nuevamente. Todo lo que había sucedido no se podía rehacer. La escuela había sido generada por una idea y, para repetirse, habría tenido que encontrar la necesidad de otra idea. Sus acciones no se rehacían en ninguna escuela, ni se basaron en ella. Esa palabra, escuela, se refería a un lugar. Y ese lugar había llegado a su fin después de tres años. Era necesario encontrar otro, como hacen los nómadas en su camino.”



per far tremare l'impianto del sentimentalismo e la deriva favolistica tramite la crudeltà della fiaba e del mito" (Sacchi, 2015: 19).<sup>226</sup> Un ejemplo de este último aspecto podemos encontrarlo en la última sesión del primer año de la SSTI: tras vestirse con la adecuada vestimenta, una figura alta y vestida de negro entregaba a cada uno de los niños un huevo y una patata, y les invitaba a tumbarse en uno de los treinta pequeños ataúdes de cartón que había dispuestos a lo largo de la sala del teatro Comandini, ante la respiración entrecortada de unos padres que observaban.<sup>227</sup> Mientras ellos corrían hacia los ataúdes, esta figura les decía:

Venite, entrate bambini, io sono buono. Occupate il vostro posto. Qui non c'è vittoria, non c'è sconfitta. C'è solo la vostra dimora. Dovete stare qui. Sdraiatevi. Riposatevi. Non c'è lotta. Non c'è più. State fermi. Potete solo stare fermi. Dormite, dormite! Ciascuno nel proprio posto. Ciascuno occupi il proprio posto. La propria dimora. È la dimora del vostro corpo. Senza lotta. State fermi qui (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 28)<sup>228</sup>

<sup>226</sup> "ensanchar los límites de lo que se considera lícito en un teatro infantil, traicionar las expectativas de los niños y los padres, distraer las ideas preconcebidas para sacudir el sistema del sentimentalismo y la fábula a través de la crueldad de la narración y el mito"

<sup>227</sup> La patata es un símbolo muy recurrente en el teatro de la Societas: "La patata è un grande serbatoio di energia potenziale; è l'epifania vegetale della terra che viene intessuta nell'umido del suo grembo; è l'uovo in senso vegetale, chiuso in se e munito di occhi che guardano costantemente la luce; è il nutrimento dei morti, e l'immaginazione del loro corpo sotto terra; ma c'è anche la storia della salvezza della patata della grande carestia d'Europa nel Settecento...; ci sono i mangiatori di patate; c'è il fatto che il suo ciclo vitale può compiersi interamente anche fuori dalla terra; c'è il Sudamerica e la conquista spagnola... Dietro dell'energia di quella parola si nascondeva la Storia." (Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, 1992: 30).

<sup>228</sup> "Venid, entrad, niños, soy bueno. Ocupad vuestro lugar. Aquí no hay victoria, no hay derrota. Solo encontraréis vuestro hogar. Tienes que quedaros aquí. Tumbaos. Relajaos. No hay lucha. Ya no hay más. Quedaos quietos. Solo

Mientras algunos paseaban entre los ataúdes, repitiendo las frases a memoria que habían aprendido anteriormente, otros respondían desde el interior del ataúd, levantando primero el brazo con la patata y después el otro con el huevo. Jamás se usó la palabra “ataúd” ni la palabra “muerte” y la ausencia de ellas ante la radicalidad del juego abrió nuevos dominios de la visión.

La composición escénica o dramatúrgica es la esencia del *Teatro Infantile*, pues apunta a una construcción organizada, a un artificio rítmico con múltiples puntos de vista para dirigirse a la infancia, es decir, al niño y al adulto. No se trata de disciplinar su mirada con la necesidad de proporcionar información o de entretenerlos con imágenes bonitas. Es un problema de forma y este “problema” es resuelto por Guidi a través de una serie de estrategias formales como la repetición obstinada de gestos, frases y voces, junto a un gran esfuerzo físico: “Per i bambini era un gioco, ed io, mentre partecipavo con loro all’azione, scoprivo quell’infanzia del teatro che stavo cercando. Quando la fatica giungeva a un punto limite, sulla soglia del silenzio, sorgeva la visione” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 35).<sup>229</sup> Junto a la repetición, Guidi indaga en otra serie de estrategias formales como la misiva. Con un cierto halo de misterio, esta sirve como reclamo directo hacia el público infante. En *Bestione* (2010), por ejemplo, el día antes de la representación, un organizador del teatro

---

podéis estar parados. ¡Duermid, duermid! Cada uno en su propio lugar. Cada uno ocupa su propio lugar. La propia casa. Es el hogar de vuestro cuerpo. Sin lucha. Quedaos quietos aquí”

<sup>229</sup> “Para los niños era un juego, y yo, mientras participaba en la acción con ellos, descubrí la infancia del teatro que estaba buscando. Cuando la fatiga alcanzó un punto límite, en el umbral del silencio, surgió la visión”

entregaba a las maestras una pelota de baloncesto y una carta dirigida a la clase que iba a ver el espectáculo:

*Cari bambini,  
Questa mattina sono venuta nella vostra scuola per  
incontrarvi, ma una signora gentile mi ha detto che  
non potevo entrare in classe, per cui vi scrivo poche  
righe che lei vi consegnerà.  
Mi rivolgo a voi perché, anche se non vi conosco,  
so che potete aiutarmi. Da alcuni anni curo un  
povero Bestione che un uomo cattivo tiene in catene.  
Io vorrei liberarlo e ricondurlo nella sua terra, tra  
i suoi simili.  
Ma da solo non posso farlo... mi servono dei  
bambini.  
Volete vederlo, parlargli e conoscere la sua storia?  
Volete aiutarmi a liberarlo?  
Chiedete alle vostre maestre di accompagnarvi qui  
da me.  
Subito!  
Ma vi prego, non ditelo a nessuno e soprattutto fate  
presto, prima che sia troppo tardi.  
Vi aspetto domani in teatro, non prima delle 9 né  
dopo!  
Se venite, capirete perché.  
P.s: Portate con voi la palla, mi permetterà di  
riconoscervi!*<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> “Queridos niños

Esta mañana vine a vuestra escuela para conoceros, pero una señora amable me dijo que no podía entrar en clase, así que os escribo algunas líneas que ella os dará.

Os escribo, incluso si no os conozco, porque sé que me podéis ayudar. Durante algunos años he estado cuidando a una pobre Bestia que un hombre malo mantiene encadenada.

Me gustaría liberarla y traerla de regreso a su tierra, entre sus iguales.

Pero no puedo hacerlo solo... Necesito niños.

¿Queréis verla, hablar con ella y conocer su historia?

El *Teatro Infantile* de Chiara Guidi crea las condiciones necesarias para generar un encuentro. A través de diferentes laboratorios y talleres dedicados a pensar la teatralidad y, concretamente, la relación que se establece entre los que participan de ese encuentro, Guidi ha desarrollado la creación del “método errante”, el cual consiste en la puesta en práctica por parte de los participantes de cada una de las intervenciones de una forma de estar juntos determinada por el error. La propia Guidi lo definiría en los siguientes términos: “Il punto di partenza è la creazione di una relazione tra attori, educatori e bambini sul terreno delle arti performative per invertire, errando, la dinamica didattica, andando da ciò che si conosce a ciò che non si conosce”.<sup>231</sup> Frente una sociedad que relega cada vez más a un segundo lugar el tiempo dedicado al juego “mimético” e incluso a la escucha de la narración oral en vivo, y se entrega a la rápida sucesión de imágenes y al consumo desenfrenado de información que busca llenar constantemente el vacío de la espera y la pausa, el trabajo que propone Guidi es una práctica que acepta la demora, la incertidumbre y que, a diferencia de la tradicional institución escolar, en la que priman unos resultados concretos, aquí prevalece el proceso

---

¿Queréis ayudarme a liberarla?

Pedid a vuestras maestras que os acompañen hasta mi casa.

Inmediatamente!

Pero por favor, no se lo digais a nadie y, sobre todo, daos prisa antes de que sea demasiado tarde.

¡Os espero mañana en el teatro, no antes de las 9 ni más tarde!

Si venís, entenderéis por qué.

P.s: ¡Traed la pelota con vosotros, me permitirá reconocert!”

<sup>231</sup> “El punto de partida es la creación de una relación entre actores, educadores y niños en el campo de las artes escénicas para revertir, errar, la dinámica didáctica, pasar de lo que sabemos a lo que no sabemos.” Chiara Guidi en <https://www.societas.es/laboratorio/il-metodo-errante-il-lavoro-dellattore-agli-occhi-di-un-bambino/> (Consultado el 30 de septiembre de 2019).



**Ilustración 27** Un grupo de niñas y niños frente a la escena vacía de *Fiabe Giapponesi* en el Teatro Comandini de Cesena. Foto: © Nicolás Gialain

de trabajo y esa relación entre la mirada del niño, del actor y del educador.<sup>232</sup>

Para ello, el Método se desarrolla en tres etapas (o movimientos): una primera etapa que conlleva, como supone el ejemplo de la misiva, la implicación del niño o niña en el espectáculo. La segunda etapa comprende el trabajo con los actores. Guidi es completamente consciente de que algo cambia siempre cuando se “actúa” frente al niño y, por ello, para cada espectáculo, concebido a través del Método, organiza un grupo de trabajo de unas quince personas – no solo actores o actrices, sino que la invitación se extiende a todo aquel que quiera ponerse “delante de los ojos de un niño” – a través de un laboratorio que suele tener una duración de tres días. El trabajo con el actor del Método errante se caracteriza por una gran precisión técnica: este conoce a memoria todo aquello que debe realizar, no existe improvisación alguna. Sin embargo, frente a la mirada del niño, el actor siente que camina en tierra extranjera y que a pesar de que todo está establecido, también puede fallar: “Sa che i bambini sono capaci di giocare meglio di lui. Eppure non li teme, e tenta di trovare, in loro presenza, l’esatto ordine delle cose, l’intonazione del timbro, il controllo dell’enfasi, l’ampiezza dello sguardo” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 117).<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> En 2011 nació *Puerilia*, una experiencia de puericultura teatral para la escuela pública. *Puerilia* experimenta, reflexiona e involucra no solo a los niños de la escuela primaria de Cesena, sino también a los maestros, familiares y todos aquellos que trabajan o viven cerca de los niños: propone espectáculos y preguntas que relacionan artes escénicas y aprendizaje.

<sup>233</sup> “Sabe que los niños pueden jugar mejor que él. Sin embargo, no les teme, y trata de encontrar, en su presencia, el orden exacto de las cosas, la entonación del timbre, el control del énfasis, la amplitud de la mirada.”



**Ilustración 28** Chiara Guidi con los actores del Corso di Alta Formazione *Il ritmo drammatico*, del Istituto di Ricerca di Arte Applicata Societas, codirigido con Claudia Castellucci y con la participación de Romeo Castellucci. Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

La última etapa quiere descubrir cómo ver un espectáculo a través de la mirada del niño. Para ello, el Método abre un diálogo con los adultos que acompañan a los niños al teatro, no con la intención de explicar o darles instrucciones sobre cómo leer el espectáculo, sino para “mettere l’attenzione sulla complessità dello sguardo infantile” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 117).<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Con la estructura tripartita del Método errante Chiara Guidi ha realizado hasta el momento cuatro espectáculos: la trilogía compuesta por *La chiave-La lettera-La scarpa* (2013), *La schiena di Arlecchino* (2014), *La terra dei lombrichi. Una tragedia per bambini* (2014) (inspirada en la tragedia de Eurípides, *Alceste*) y *La pietra dello scandalo* (2016) (con inspiración en el *Macbeth* de Shakespeare).



El adjetivo “errante” aporta al Método dos significados diferentes: en primer lugar, ‘errante’ se refiere al desplazamiento, a esa modalidad de estar en el camino sin un objetivo aparente, a estar en el tránsito de una experiencia vivida. Esta primera acepción pone de manifiesto cómo el Método se cuestiona continuamente a sí mismo ya que se modifica y muta a través de las relaciones que él mismo genera.<sup>235</sup> El Método dispone el terreno de juego al adulto, pero no será hasta la llegada del niño donde se determine la verdadera relación entre las cosas, pues será este quien revele los puntos de crisis del encuentro.

Este “errar” del Método concibe también el espacio del *Teatro Infantile* de Chiara Guidi como un espacio que suele colocar al infante (adulto/niño) nunca de manera frontal hacia el evento, sino que involucra a todos los sentidos desde el punto de vista arquitectónico. Hay muchos ejemplos de este tipo de método espacial que ha caracterizado todos los espectáculos infantiles de las Societàs, desde *Le favole di Esopo* (1992), *Hänsel e Gretel* (1993), *Pelle d’Asino* (1996), *Buchettino* (1995), *Bestione* (2010) hasta *Uccello di Fuoco* (2011).

La segunda acepción, que el Método lleva consigo, está determinada por su relación con el error. Este se manifiesta como aquella oscilación entre la norma y su desviación. Esta oscilación sitúa a todo aquel que forma parte del encuentro en un lugar de incertidumbre, donde los sistemas de creencias preestablecidos dejan de tener valor y donde

---

<sup>235</sup> Esta noción de “errancia” se ha convertido en central en los últimos años tanto en la investigación del ámbito geográfico, corroborada por los enfoques de la teoría crítica (David Pinder), como en los estudios filosófico-políticos sobre subjetividad (Rosi Braidotti) y en el análisis de las poéticas de las relaciones (Edouard Glissant (2002) *Introducción a una poética de lo diverso*, o (2017) *Poética de la Relación*).



se experimenta la apertura hacia otros.<sup>236</sup> Por otro lado, el Método no trata de diluir el error en un tipo de espontaneidad desmedida, sino que “l’esercizio è quello di essere esattamente nell’azione che Chiara Guidi ha construito per loro. È la richiesta di ‘un atto di presenza integrale’” (Piersandra Di Matteo, 2017: 18).<sup>237</sup>

Estas prácticas “errantes” permiten dar cuerpo a un acto creativo precisamente a través del encuentro con el Otro y se sitúan en lo que Edouard Glissant denomina “La poética de la relación”:

Gilles Deleuze y Feliz Guattari han criticado las nociones de raíz y probablemente de arraigo. La raíz es única, es un gajo que abarca todo y mata alrededor; ellos le oponen el rizoma que es una raíz diversificada, extendida en redes en la tierra o en el aire, sin que ningún brote intervenga como su predador irremediable. La noción de rizoma mantendría entonces el hecho del arraigo, pero recusaría la idea de una raíz totalitaria. El pensamiento del rizoma estaría en el comienzo de aquello que llamo una poética de la Relación, según la cual toda identidad se despliega en una relación con el Otro (2017: 45).

Y más adelante,

---

<sup>236</sup> El error juega un papel importante en la búsqueda del conocimiento y la creación. En este sentido, Paolo Virno sugiere la idea de una teoría del error, que permite ver la inexactitud, el descuido, la imprecisión o el deslizamiento como un proceso de activación de procesos reales de innovación. Véase Paolo Virno (2005) *Motto di spirit e azione innovative. Per una logica del cambiamento*.

<sup>237</sup> “el ejercicio trata de estar exactamente en la acción que Chiara Guidi ha construido para ellos. Es la demanda de ‘un acto integral de presencia’”

Se trata aquí de la imagen del rizoma, que nos permite saber que la identidad ya no se halla toda en la raíz, sino también en la Relación. Es que el pensamiento de la errancia también es pensamiento relativo, que es tanto lo referido como lo relatado. El pensamiento de la errancia es una poética que sobreentiende que, llegado el momento, ella se dice. Lo dicho de la errancia es lo dicho de la Relación (2017: 53).

*Le favole di Esopo* (1992) fue el primer espectáculo de *Teatro infantile* que la Societàs realizó y que tuvo lugar en el actual Teatro Comandini. Eligieron catorce de ellas, con la idea de que debían ser representadas de manera “literal”, sin distancia alguna entre el modelo y la copia, y donde lo real debía entrar directamente en la escena.<sup>238</sup> Recubrieron de paja cada una de las salas del teatro Comandini e introdujeron diferentes tipos de animales: desde cabras, ovejas o gallinas hasta cerdos o caballos. Chiara Guidi lo relata de la siguiente forma:

Contattammo alcuni pastori delle colline appenniniche per trasferire nelle aule quegli animali che le storie evocavano: dovevano essere presenti al fianco degli attori. Nell’edificio entrarono un gregge di pecore, numerosi tacchini, conigli, piccioni e galline, due oche, quattro mucche, un cavallo con il suo puledro e alcuni maialini. Fu

---

<sup>238</sup> La cigala y la hormiga, El zorro y la uva, La cigarra y el zorro, La gallina de los huevos de oro, La mosca, El cuervo y el zorro, La perra que llevaba un trozo de carne, El viejo y la muerte, El pastor bromista, El lobo y el cordero, El lobo y la garza, La tortuga y la liebre, El ratón de campo y el ratón de ciudad, El león, el lobo y el zorro.



**Ilustración 29** Claudia Castellucci como narradora en *Le favole di Esopo* (1992). Teatro Comandini. Foto: © Societas Raffaello Sanzio.

necessario costruire mangiatoie, abbeveratoi e ripari. E una notte, in teatro, nacque un agnellino (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 61).<sup>239</sup>

*Le favole di Esopo* se concibieron como un espectáculo itinerante para pequeños grupos de niños. Un espectáculo que mezclaba continuamente la presencia del hombre y el animal y que realizaba “el sueño” de estar dentro, y no solo sentado delante. Para la compañía, la presencia del animal en la escena se asemeja a aquella del niño, pues ambos comparten la comunicación de sí mismos a través de una relación directa con la realidad.

---

<sup>239</sup> “Contactamos con algunos pastores de las colinas de los Apeninos para transferir a las aulas aquellos animales que las historias evocaban: tenían que estar presentes junto a los actores. Un rebaño de ovejas entró al edificio, numerosos pavos, conejos, palomas y gallinas, dos gansos, cuatro vacas, un caballo con su potro y algunos lechones. Fue necesario construir comederos, abrevaderos y refugios. Y una noche, en el teatro, nació un corderito.”

Entre todas las representaciones de *Teatro infantile*, que la Societàs ha realizado, aquella que ha privilegiado el estatuto del sonido y de la escucha, frente a la condición de la visión es *Buchettino* (1995), un espectáculo que la propia Guidi define como “invisible”. La versión de la Societàs se ha convertido en todo un clásico del teatro infantil (incluso con puestas en escena a cargo de otras compañías en Francia, Dinamarca, Taiwan, España, Japón, Chile o Corea del Sur).<sup>240</sup>

*Buchettino* tiene lugar en una gran sala de madera con cincuenta camas repartidas en literas donde los espectadores se acuestan para escuchar la historia de un narrador. La oscuridad es tal que la única actividad perceptiva posible es la del oído. Con *Buchettino*, Guidi trabaja y explora las posibilidades de la voz:

Ho cominciato a conoscere la mia voce raccontando Buchettino ai bambini: ho imparato a forzarla per far camminare sul palco, con i timbri e i toni, i personaggi del racconto. Ho compreso allora la relazione tra recitare e suonare, perché anche il timbro rende riconoscibile l’Orco, non solo il contenuto di quello che lui dice. Se l’Orco non ‘suona’, il suo dire rimane lettera morta. Ogni fonema lo materializza e, con l’articolazione di consonanti e vocali appare un corpo, il corpo dell’Orco che cammina per entrare nell’orecchio di chi ascolta (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 14).

<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> El texto ha sido publicado por Orecchio Acerbo en un volumen ilustrado por Simone Massi, con un [link](#) para la escucha audio *online*. Véase Chiara Guidi (2016). *Buchettino* (de *Le petit poucet*, de Charles Perrault).

<sup>241</sup> “Comencé a conocer mi voz contando *Buchettino* a los niños: aprendí a forzarla, con los timbres y los tonos, para hacer que los personajes de la historia

Frente al significado de la palabra, Guidi se aventura en el campo del significante, trabaja con las posibilidades de su aparato fonador e indaga en el potencial de la métrica y la musicalidad de la palabra: “Il testo non va spiegato, va messo un po’ più in là, perché possa con la musica della voce poter ritornare, rientrare, essere risegnato, riprogettato verso la metrica, là dove la parola deve emergere” (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 14).<sup>242</sup> De este modo, música e infancia para Guidi son sinónimos. El teatro vinculado a la infancia no tiene como objetivo la comprensión de la palabra, de aquello que se dice, sino abrir las posibilidades de experimentar la libertad de ser *atravesado* por ella, es decir, convertirse en un *errante* de la palabra. A este punto, una vez más resulta reveladora la reflexión de Agamben en torno a la conexión entre la infancia y el fonema:

Los fonemas, esos signos diferenciales “puros y vacíos”, al mismo tiempo “significantes y sin significado”, no pertenecen propiamente ni a lo semiótico ni a lo semántico, ni a la lengua ni al discurso, ni a la forma ni al sentido, ni a lo endosomático ni a lo exosomático: se sitúan en la identidad-diferencia (en la *chóra*, hubiera dicho Platón) entre esas dos regiones, en un “lugar” del que quizás no sea posible dar más que una descripción topológica y que coincide con la región histórico trascendental – *antes* del sujeto del

---

camisen en el escenario, Entonces entendí la relación entre actuar y sonar, porque también el timbre hace que el ogro sea reconocible y no solo por el contenido de lo que dice. Si el ogro no “suena”, lo que dice sigue siendo letra muerta. Cada fonema se materializa y, con la articulación de consonantes y vocales, aparece un cuerpo, el cuerpo del ogro que camina para entrar en el oído de una persona que escucha”

<sup>242</sup> “El texto no debe explicarse, debe dejarse un poco al lado, de modo que con la música de la voz pueda regresar, reingresar, reprogramarse, rediseñarse hacia la métrica, donde debe surgir la palabra.”

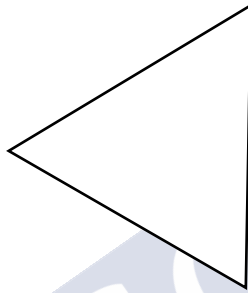


**Ilustración 30** Chiara Guidi en el estreno de *Buchettino* (1995) en el Teatro Comandini. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.

lenguaje pero no por eso somáticamente sustancializable – que más arriba hemos definido como la *infancia* del hombre (Agamben, 2011: 188).

Jean-Luc Nancy (2001) en su ensayo la *Comunidad desobrada* define la comunidad como aquella que se reúne en torno al relato: “Ellos no estaban reunidos antes del relato, es la narración del relato la que los reúne. Antes, estaban dispersos [...] codeándose, cooperando o enfrentándose sin reconocerse” (2001: 83). La actitud de Chiara Guidi como narradora nos sitúa a la escucha de una narración próxima a los orígenes de las historias míticas, en torno a un relato que reúne a *aquellos* que antes estaban dispersos. Su trabajo con la palabra la aleja hacia un misterioso exilio para regresar y encontrar un “lugar singular” desde el cual podamos ver y escuchar; descubrir, al fin y al cabo, la infancia del teatro.

## Conclusions



Tout au long de ces chapitres, j'ai souhaité suivre la trajectoire prise par la production artistique de la Societas, de sa naissance, dans les années 80, jusqu'à aujourd'hui, ou plutôt, la trajectoire d'une pensée qui s'inscrit dans une tradition artistique, éloignée d'un logocentrisme caractéristique dans lequel le texte dramatique reste l'axe prédominant. Il plaide d'une part pour un métissage des différents arts, tels que les arts visuels, le cinéma, la musique, la vidéo, la danse ou la poésie, et met l'emphasis sur un discours philosophique, scientifique et historico-religieux de l'autre. Ces présupposés théoriciens deviennent à leur tour contemporains à certains processus de transformation de la scène utilisés dans le théâtre occidental depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. Différents critiques ont donné à ces transformations le nom de théâtre postdramatique (Lehmann, 2013), performatif (Fischer-Lichte, 2011), ou postspectaculaire (Eiermann, 2012).

Dans les chapitres précédents, plusieurs sujets ont ainsi été abordés : les clés esthétiques de la troupe et son rapport au travail de réception du spectateur, et le développement d'un autre type d'expressions artistiques telles que la *Scuola* ou le *Teatro infantile*. Cependant, il est inévitable d'observer le fait que l'ensemble de ces caractéristiques, jointes aux différentes formes d'expression, répondent à une même question : celle qui vise un « art qui ne veut pas reproduire le monde, mais le refaire » (Claudia Castellucci et Romeo Castellucci, 2013 : 9). L'esprit iconoclaste de la troupe perdure au-delà de ses représentations artistiques (comme celles définies dans leur première étape), à travers son travail pédagogique. Ils sont conscients de l'expropriation de l'expérience contemporaine et de la manière dont les poètes symbolistes du XIX<sup>e</sup> siècle recherchent ce *shock*, cet obstacle, et paradoxalement, à travers la destruction de l'expérience même. À travers cette destruction, le nouveau ne se présente pas comme la recherche d'un nouvel objet de l'expérience, mais se vit telle une « éclipse » et une suspension de notre vision habituelle du monde.

La troupe de Cesena entreprend ainsi un « pèlerinage » dans les profondeurs de la matière scénique (il est ici important de comprendre le terme scénique dans une dimension qui dépasse les limites de la scène), afin de créer d'autres réalités et mondes alternatifs qui ne remplacent pas « l'œuvre de la nature », mais l'amplifient à travers de nouvelles créations. Au cours des quarante dernières années, son travail artistique a exploré différents langages et formes d'expression. Une recherche presque obsessive du passage du mythe et du rituel vers la tragédie et la représentation, de sorte que son œuvre s'articule



autour d'un triangle délimité par les trois sommets mythe-tragédie-réalité.

À travers cette triade, « le travail avec le mythe » a permis de créer des réalités alternatives, fictives, construites sur la base de contradictions et conflits insolubles qui échappent à la logique. La Societas a recherché la rupture de concepts dans un acte iconoclaste. Cependant, cette rupture ne signifie pas qu'il faille aller au-delà de la raison, mais établir le besoin de trouver cette image pour créer une nouvelle expérience qui, plutôt que d'être expliquée, sera *révélée*. Le travail de la troupe sur le mythe va au-delà de sa recreation. Il consiste à le réaliser (le rendre réel) à nouveau. Afin de retrouver cette force originelle présente dans la pensée du mythe, la Societas entreprend une *catabase* dans les profondeurs du langage, et par conséquent, de remise en question du concept traditionnel de *représentation*. Il brigue la naissance de cette *festa prealfabetica*, où l'acteur doit retourner dans l'utérus maternel. Comme Bataille l'avait déjà deviné, le théâtre appartient ainsi à ce monde tellurique, maternel et obscur des divinités chthoniennes, créateurs de la vie, et à qui la vie revient.

À travers ce travail de descente dans le ventre maternel et tellurique de notre existence et de l'existence du théâtre, une refonte du tragique dans notre société contemporaine est par ailleurs nécessaire. Nous rapprocher de ce second sommet du triangle implique fondamentalement de mettre la lumière sur un théâtre prétragique, lié à une présence féminine qui conserve le mystère de la création et de la mort de notre corps. Selon la Societas, un théâtre prétragique est avant tout infantile. L'animal, comme l'enfant, se présentent comme des voies d'accès dans cette

recherche de l'enfance au théâtre. En effet, tous deux manquent de technique et par leur présence, ne nous montrent seulement qu'ils se trouvent sur scène : il n'y a pas de référent linguistique, car « the animal is pure voice; it has no language: it has a tongue » (Romeo Castellucci en Gabriella Giannachi et Nick Kaye, 2002 : 150). La présence de l'enfant et de l'animal sur scène plonge le spectateur dans un instant qui nous est inconnu, voire oublié, qui précède notre entrée dans la langue. On retrouve ainsi la problématique du sujet face à la prison du langage dans la majeure partie de ses représentations qui mettent en exergue cette finitude du mot, soulignant le silence qui l'habite.

Le *Teatro infantile* de Chiara Guidi sera donc le résultat d'un long travail de recherche, dans un premier temps dans le noyau de la troupe, puis en solitaire. Une théorie de l'expérience du sujet pour la Societàs, et en particulier pour Guidi, reposerait sur une théorie de l'enfance. D'après Annalisa Sacchi (2015), le *Teatro infantile* de Guidi sera fondamentalement un « théâtre minime ». Non pas comme certaines tendances qui voient dans l'enfance une version réduite qui, en revanche, se dirige vers l'âge adulte, ni comme une espèce protégée destinée à une minorité, mais bien minime: qui rend au théâtre sa forme essentielle.

La réalité, ou plus concrètement la recherche du réel, sera le dernier sommet qui complètera cette forme géométrique. Une forme qui peut nous rappeler la triade réel-imaginaire-symbolique que Jacques Lacan décrivait dans ses séminaires sur la psychanalyse. Les stratégies de la *Generalissima* ou la *religione Colonna*, plus tard connue sous le nom de *Teatro dei murati*, proviennent de cette recherche iconoclaste de rupture avec la réalité dont

l'objectif est d'atteindre le réel caché. Elles ont créé un langage volontairement fortifié et immobile et érigé un mur pour faire du non communicable une expérience communiquée, de sorte que le spectateur puisse le traduire dans son propre langage et imaginer de nouveaux mondes et réalités.

Dès sa naissance sur la scène iconoclaste dans *Santa Sofia, Teatro Khmer* (1985), en passant par une réflexion autour du mythe et du tragique dans notre monde contemporain, le souci du réel de la troupe italienne a ouvert un intérêt particulier pour les formes de représentation et leurs limites, et accordé une attention particulière pour les techniques et processus de relation de l'art avec son contexte immédiat.

L'évocation du réel à travers une approche illusionniste nous montre que c'est l'artifice même qui *dévoile* le réel caché dans l'étrange, le mystérieux ou le monstrueux. Il révèle un chemin alternatif dans notre vie quotidienne dans la construction d'un monde parallèle. Cependant, la Societàs construit ce monde parallèle non seulement à travers l'artifice, mais découvre également dans l'abject l'affirmation du réel en soi. Elle nous présente un corps ouvert dépourvu d'organes dans toute sa corporalité. Le corps de l'acteur est présenté comme la limite de la représentation dans une tentative de récupération du réel sur scène.

La seconde forme de représentation que la troupe a abordée durant toutes ces années place le rationnel comme un véhicule d'expression artistique. Son esthétique ne pouvait se limiter à un travail sur la scène théâtrale. La troupe devait donc étendre son champ de vision vers la

réalité ambiante et mener ainsi ses recherches vers un contexte plus immédiat. Le rationnel devient donc un travail sur le réel. L'essence de cette pratique artistique réside dans l'invention des relations entre les sujets, où chaque œuvre d'art nous permet de créer un faisceau de relations avec le monde, qui à leur tour créeraient d'autres relations, et ainsi de suite. À l'instar de la scène théâtrale, les *Scuola* de Claudia Castellucci se transforment aussi en un modèle qui s'éloigne de la réalité « quotidienne », et nous invite à créer un autre instant, et habiter un autre espace, parallèles à cette réalité que nous connaissons déjà. Chiara Guidi le définirait en ces termes:

Scuola e teatro sono molto simili tra loro per il fatto che vi è sempre qualcuno a cui è chiesto di mettersi in ascolto. Quante strategie si mettono in atto nel teatro e nella scuola per attirare l'attenzione? Quante invenzioni? Quante posture e ricerca di parole per creare relazioni? (Chiara Guidi y Lucia Amara, 2019: 112).<sup>243</sup>

Le travail de la Societas remet en cause la forme même de la représentation théâtrale, et par extension, du monde. Il nous interroge sur le regard que porte le spectateur, et la possibilité de créer une mythologie contemporaine qui questionne les problématiques actuelles de l'*être* (ou du *devenir*) spectateur. Romeo Castellucci expliquait:

Penso che un'esperienza teatrale debba essere fondata su un certo tipo di fatica, di "stress" – che è

---

<sup>243</sup> « L'école et le théâtre sont des lieux très similaires dans la mesure où on y trouve toujours quelqu'un à qui l'on demande d'écouter. Combien de stratégies ont-elles été mises en place au théâtre comme à l'école pour capter l'attention de son auditoire ? Combien d'inventions ? Combien de situations et de recherche de vocabulaire pour créer une interaction ? »

la somma del piacere —. Lo spettatore, cioè, dovrebbe essere abbandonato davanti ad alcuni problemi gettati davanti al suo volto. Lo spettatore dovrebbe essere lasciato da solo a confrontarsi con nuovi conflitti, testimone oculare del suo stesso essere spettatore, perché guardare qui significa essere visti dall'immagine ed essere messi a nudo da essa. Si tratta cioè di guardarsi guardare, di vedere il proprio sguardo. L'immagine a teatro specchia la maschera del tuo volto, la tua solitudine, che qui è trattata, trasfigurata, riconciliata (Romeo Castellucci, 2016: 315).<sup>244</sup>

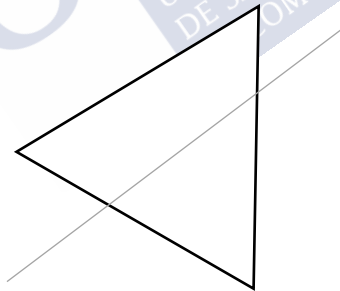
La disparition de l'artiste créateur que l'on peut qualifier d'abandon au spectateur, implique une cession de l'espace, la possibilité de « se regarder regarder », d'être touché. Autrement dit de nous arrêter dans cet espace qui offre un moment fondamental de réflexion, une interruption temporaire de notre perception habituelle du monde et des logiques qui le contiennent. Elle place le spectateur dans un lieu à risque qui le met complètement à nu, et le précipite dans un espace de désorientation et d'imprévu. Ce travail nous rapproche de l'expérience de ce « nouveau » spectateur, ou le déplace vers la définition de « postspectateur » de Eiermann, face auquel s'élève ce nouveau « cinquième mur » (ou médiateur). Il établit une réflexion critique sur les modèles et l'image de soi, qui empêche le reflet visiblement immédiat, et d'auto-affirmation dans l'Autre. Ce cinquième mur s'éloigne de

---

<sup>244</sup> « Je crois qu'une expérience théâtrale doit reposer sur un certain type de fatigue, de « stress »: l'addition du plaisir. C'est-à-dire que l'on devrait laisser le spectateur livré à lui-même face aux difficultés qu'il rencontre. Il reviendrait à ce dernier d'affronter seul de nouveaux conflits: être le témoin oculaire de son propre être spectateur. Regarder ici signifie être vu à travers l'image et y rester exposé. Il s'agit, en d'autres termes, de se regarder regarder, observer son propre regard. L'image théâtrale reflète le masque de notre visage et de notre solitude, afin d'être examinée, transfigurée, réconciliée. »

cette perspective physique rejetée par la Societas dans la première partie de ses spectacles et se dirige vers une perspective intérieure, invisible.

Cette nouvelle perspective traverse avec fulgurance ces trois sommets du triangle et crée un nouvel espace commun et profondément politique. Un espace dans lequel les notions d'émancipations et de transformation de la réalité acquièrent un poids fondamental. Toutes deux nous permettent de déplacer nos attentes vers un lieu distinct, et peut-être sortir en tant qu'« autres », par la même porte par laquelle nous sommes entrés. Le travail de la Societas constitue donc un projet à la fois esthétique et éthique, dans la mesure où il cherche à ouvrir des brèches dans la notion classique de représentation, tout en nous offrant d'autres formes de représentation de notre monde et de nous-mêmes dans ce dernier.



## Reflexiones al margen. Hacia una estética de lo invisible

*el inacabamiento no es el índice de una carencia, ni de una falta ni de una promesa. Es la condición misma del ser. Ser es ser inacabado. Ser es ser continuado, como el paso esforzado del caracol se continúa desinteresadamente en el brillo de su baba, que sólo un niño, acaso, alcanza a ver.*  
(Marina Garcés, 2013: 146)

Las páginas que siguen van más allá de las exigidas conclusiones de un trabajo de tesis. Se sitúan en un lugar de reflexión que, desde la soledad ingrata de la escritura, me anima a considerarlas como necesarias. Son líneas que dialogan con las lecturas que estos cuatro últimos años se han amontonado y, en ocasiones, hacían de mesilla de noche. Son párrafos, que acogen algunos conceptos e ideas, que nacen también de la experiencia y del compartir, de un soplo de aire fresco que con frecuencia la práctica te regala.

La primera vez que entré en el archivo de la Societas fue en el año 2014, coincidiendo con el estreno del documental *Finding Vivian Mayer* en el que el joven coleccionista John Maloof relata su búsqueda obsesionada por reconstruir el puzzle de la vida de una niñera y artista secreta. Mayer jamás habría hecho públicas ninguna de sus cientos y miles de fotografías que realizó a lo largo de su

vida. Su obra permanecería oculta hasta que, por avatares de la vida, cayó en manos de Maloof y este dedicó tiempo y esfuerzo en hacer de ella algo público. Mayer fue una espía, alguien de incognito, que veía en lo cotidiano trazos de otros mundos posibles. Fue una artista invisible y Maloof hizo de su invisibilidad su mayor poder.

Lo invisible no es solamente aquello que no se ve, sino también aquello que no se muestra o no quiere mostrarse, aquello que se esconde, se oculta, pero está, existe; que quizá no podemos representar, conceptualizar o aprehender, pero que modifica lo presente y construye lo que está por venir. Lo invisible, entendido como lo que Marina Garcés (siguiendo a Merleau-Ponty) denomina “la potencia de la situación”, es como esos golpes que las partículas de polvo experimentan y que únicamente somos capaces de percibir cuando un rayo de luz se introduce en nuestra habitación a oscuras y permite hacerlas visibles. Para Garcés, la potencia de la situación es una “conjunción concreta de cuerpos, sentidos, silencios, alianzas, quehaceres, rutinas, interrupciones, etc. que dibujan un determinado relieve y no otro. (...) La potencia de una situación se levanta como una exigencia que nos hace pensar, que nos pone en una situación que necesita ser pensada” (2013: 12). Pero la necesidad de pensar la situación no debe imponerse solo a través de la elaboración de teorías, puesto que pensar también es “respirar, vivir viviendo, ser siendo. Para ello hay que dejar de contemplar el mundo para reaprender a verlo” (2013:12). La potencia de la situación abraza la teoría y la práctica como formas distintas de producción de conocimiento necesarias para sostener la experiencia contemporánea.

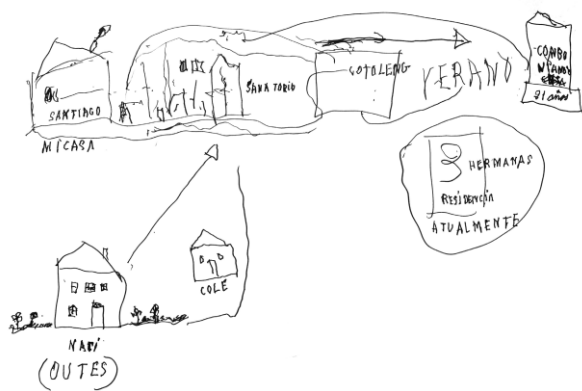


En esta tarea, la pedagogía y el arte se convierten en los nutrientes fundamentales que darán alimento a otras formas de relacionarnos en sociedad y, consecuentemente, a otras formas de hacer institución, de hacer universidad, de hacer escuela, de hacer política, en suma, de hacer vida. El arte a lo largo de este último siglo se ha enfrentado a dos modos distintos de *hacer* que han monopolizado nuestra relación con el mundo y con la realidad de las cosas. Esos dos modos, que he ido deshilando a lo largo de este trabajo, han sido la representación y la acción. El nuevo arte que aquí defino y contemplo es un arte que explora también otros modos de estar en/entre el mundo y donde el cuidado y la atención forman parte inseparable de su ser y existir. ¿Pero hacia dónde dirigir nuestra atención? ¿Cuáles son las vías o caminos que podemos transitar y desde las cuales producir conocimiento?

En abril de 2018 inicié junto a mi compañera Arianna Sortino, escenógrafa y artista visual, (y a quien conocí en 2014 en la *Scuola Conia*) un proyecto artístico y de investigación al que llamamos *invernaderos*. En aquel momento, impartía clases de Teoría de la literatura en la Universidad de Santiago de Compostela y conceptos como espacialidad, cartografía, memoria y oralidad, que estaban presentes en la programación docente de la asignatura, también aparecían de forma involuntaria (o no) en muchas de nuestras conversaciones hasta las tantas de la madrugada. Queríamos profundizar en la investigación de los vínculos que unen la memoria y la representación de un territorio vivido y explorar las posibilidades de su potencial transmisión. Pero decidimos que queríamos ahondar en esos conceptos desde otros lugares y literalmente nos fuimos a buscar ese lugar: el centro socio-comunitario y residencia Porta do Camiño en Santiago de Compostela.

Durante un mes nos encontramos dos veces por semana con un grupo de ocho mujeres y un hombre de entre 75 y 87 años: María, Lourdes, Carmen, Isolina, Ángeles, Mirta, Julia, Josefa y José. Los encuentros consistían básicamente en narrar y dibujar. Estas dos herramientas (la narración oral y el dibujo a mano sobre papel) se convertían en un canal desde el cual hacer converger distintas narrativas individuales, ligadas a la memoria de lo cotidiano o de los espacios recordados, en una narrativa colectiva (o bien generar una nueva).

*Invernaderos* se concibió como un dispositivo en el que debíamos crear las condiciones ambientales necesarias para hacer crecer aquello que no podría hacerlo en otro lugar. Construimos una situación y sin darnos cuenta estábamos haciendo experiencia. Ese dispositivo nació de unas lecturas, de una teoría, de unas ideas y quizás también de una intuición, pero lo que vivimos en esas sesiones pasó como un fantasma por nuestros cuerpos. Dirigimos nuestra atención hacia aquello que no podemos ver ni representar y que simplemente ocurre.



El arte contemporáneo y, concretamente, el arte de acción, ha desmontado las tradicionales oposiciones arte y vida, estética y política, estética y ética. El carácter performativo de este tipo de prácticas disuelve estas dicotomías instalándonos en un umbral. La liminalidad, por tanto, establece un espacio donde las contraposiciones entre lo ético y lo estético, lo político y lo estético ya no se sostienen, pues se “derrumban los antagonismos, constituyen una realidad en la que uno puede simultáneamente aparecer como otro, una realidad de la inestabilidad de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras” (Fischer-Lichte, 2011: 346).

Las conocidas como artes vivas se desplazan a través de toda una encrucijada disciplinar, donde la liminalidad se manifiesta en un cruce de caminos y donde conceptos como hibridación (Bhabha), contaminación (Lotman), fronterizo (Bajtin) cobran especial relevancia. Nos situamos en un momento en el que el carácter híbrido e interdisciplinar que adquiere el arte establece un sistema de funcionamiento basado en principios de heterogeneidad, fragmentación, caos; apuntando hacia esa zona interdisciplinar donde se cruzan el teatro, el *performance art*, las artes visuales y aproximándolo a lo desterritorializado, lo mutable y procesual. Este tipo de prácticas – que en otros lugares he denominado pedagogías performativas – se encuentran dentro del régimen ético-estético del arte, justo en el paradigma de la transversalidad. Esta doble finalidad las sitúa, en todo momento, en un campo experimental, en la periferia, en esos lugares de intersección, e incluso, de resistencia; en un campo que busca hacer visible lo invisible.

En una sociedad en lo que todo debe ser archivado, documentado, registrado, lo invisible se hace más que nunca necesario. Necesitamos muchos más artistas secretos. Espías de lo cotidiano. Destruidores y constructores de experiencias. Pero necesitamos que se haga desde el cuidado. Y cuidado, aquí, significa tiempo. Tiempo para estar, pensar, hablar, callar, observar, cuestionar de un modo distinto al que solemos hacer en nuestra vida cotidiana; endosar otros ropajes que generen a su vez otros hábitos del cotidiano. En definitiva, crear un tiempo, como diría Óscar Cornago (2019), que habitar.

Proponer una estética de lo invisible supone entender la práctica artística como forma de conocimiento y de reflexión en torno a lo real, pero también como forma inestable y mutable que existe en su dimensión de comunicación con el otro. Nos situamos en una lógica relacional donde la conciencia de finitud de nuestros cuerpos no se presenta como límite, sino como continuación. Los cuerpos se continúan en tanto que “donde no llega mi mano alcanza la del otro; aquello que mi cerebro desconoce, lo sabe el del otro” (Garcés, 2013: 30). La finitud entendida como continuación se sitúa en la base de un modo distinto de entender la dimensión común de nuestra contemporaneidad basada en lazos y alianzas. Sin embargo, el miedo a ese contagio o en palabras de Jean-Luc Nancy (2006), el deseo irremediable de inmunidad o preservación, sitúan nuestro horizonte común en un estadio de relaciones de poder y legitimación, que censuran cualquier intento por descubrir nuevas formas de estar en sociedad.

Este tipo de prácticas artísticas se presentan como una respuesta urgente ante un sistema cuyas formas de

comunicación y relación están agonizando. Dentro del ámbito universitario, en concreto, podríamos preguntarnos cómo pensar una investigación, un artículo, un congreso, una tesis, una clase, una evaluación, etc. En el contexto académico esta reflexión está comenzando a dinamitar por dentro, pero aún queda que ahondemos en su núcleo y experimentemos la fisión de sus estructuras. Sorprendámonos al descubrir sus nuevos contornos, sus nuevos matices y tonos. Veremos con los ojos de la infancia formas de relacionarnos nuevas y a su vez antiguas. Necesitamos una universidad reproductiva y no productiva. Necesitamos crear una guerrilla institucional que escuche el urgente grito de lo real.



## Ilustraciones

Ilustración 1 La lingua <i>Generalissima</i> . Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.....	71
Ilustración 2 <i>Uso umano di esseri umani</i> , de Romeo Castellucci (2013). Foto: © Societàs Raffaello Sanzio ...	74
Ilustración 3 <i>Br.#03 Bruxelles, Tragedia Endogonidia</i> (© Societàs Raffaello Sanzio).....	77
Ilustración 4 <i>Giulio Cesare</i> , 1997 (© Societàs Raffaello Sanzio. En foto: Elena Bagaloni como Brutus, Cristiana Bertini como Cassius).....	79
Ilustración 5 Paolo Tonti en <i>Amleto, la veemente esteriorità della morte di un molusco</i> (1992) Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.....	81
Ilustración 6 <i>R. #04 Roma, Tragedia Endogonidia</i> . Foto: © Societàs Raffaello Sanzio .....	89
Ilustración 7 <i>Oresteia. Una commedia organica?</i> (2015), de la Societàs Raffaello Sanzio. Foto: © Guidi Mancari.....	99
Ilustración 8 <i>Attore, il tuo nome non è esatto</i> (2013), de Romeo Castellucci Foto: © Alessandro Sala.....	101
Ilustración 9 <i>Oresteia (una commedia organica?)</i> (2015), de la Societàs Raffaello Sanzio. Foto: © Guido Mancari...	106
Ilustración 10 <i>Go Down, Moses</i> (2014), de Romeo Castellucci. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio. ....	108
Ilustración 11 <i>Democracy in America</i> (2017), de Romeo Castellucci. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio. ....	110
Ilustración 12 Guidizio, Possibilità, Essere. Esercizi di ginnastica su “La morte di Empedocle” di Friedrich	

Hölderlin (2013), de Romeo Castellucci. Foto: © Società Raffaello Sanzio.....	131
Ilustración 13 <i>S.#08 Strasbourg, Tragedia Endogonidia</i> . Foto: © Società Raffaello Sanzio.....	139
Ilustración 14 <i>C.#11 Cesena, Tragedia Endogonidia</i> . Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	144
Ilustración 15 <i>Giulio Cesare, pezzi staccato</i> (2014), de Romeo Castellucci. Foto: © Società Raffaello Sanzio.	154
Ilustración 16 <i>Oresteia (una commedia organica?)</i> (1995) Foto: © Società Raffaello Sanzio.....	161
Ilustración 17 <i>C.#01 Cesena, Tragedia Endogonidia</i> . Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	164
Ilustración 18 <i>The Cryonic Chants</i> (2009), de Scott Gibons y Chiara Guidi. Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	177
Ilustración 19 <i>Democracy in America</i> (2017), de Romeo Castellucci. Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	180
Ilustración 20 <i>Sul concetto di volto nel figlio di Dio</i> (2010), de Romeo Castellucci. Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	182
Ilustración 21 Claudia Castellucci y Chiara Guidi en <i>Il regno profondo. Perche sei qui?</i> (2018). Foto: © Società Raffaello Sanzio.....	204
Ilustración 22 <i>Ethica. Natura e origine della mente</i> (2013), de Romeo Castellucci. Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	207
Ilustración 23 <i>Inferno, Divina Commedia</i> (2008), de Romeo Castellucci. Foto: © Luca del Pia. ....	220
Ilustración 24 Chiara Guidi y una compañía de jóvenes. Foto: © Società Raffaello Sanzio.....	242
Ilustración 25 <i>La seconda Neanthertal</i> (2012), de Claudia Castellucci. Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	260
Ilustración 26 <i>Verso la Specie</i> (2016), de Claudia Castellucci. Foto: © Società Raffaello Sanzio. ....	261

Ilustración 28 Un grupo de niñas y niños frente a la escena vacía de Fiabe Giapponesi en el Teatro Comandini de Cesena. Foto: © Nicoló Gialain.....	279
Ilustración 29 Chiara Guidi con los actores del Corso di Alta Formazione Il ritmo drammatico, del Istituto di Ricerca di Arte Applicata Societàs, codirigido con Claudia Castellucci y con la participación de Romeo Castellucci. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.....	281
Ilustración 30 Claudia Castellucci como narradora en <i>Le favole di Esopo</i> (1992). Teatro Comandini. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio. ....	285
Ilustración 31 Chiara Guidi en el estreno de <i>Buchettino</i> (1995) en el Teatro Comandini. Foto: © Societàs Raffaello Sanzio.....	288





## Referencias bibliográficas

AA.VV. (1987). *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno di Modena*, A. Attisani (ed.), 24-25 maggio 1986, Modena: Mucchi.

Abrams, Jeremiah (eds) (1994 [1990]). *Recuperar al niño interior*, traducción Carlos Figueras, Barcelona: Kairós.

Abuín González, Anxo (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo blanch.

— (2013). “Dramaturgies of Excess and Heterological Theatres: The Physical and Performative Space of Representation”, *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 40, n. 3, pp. 1-15.

Acaso, María (2018). *Pedagogías Invisibles. El espacio del aula como discurso*, Madrid: Catarata.

Agamben, Giorgio (1990). *La comunità che viene*, Torino: Giulio Einaudi.

— (1998). *Homo Sacer III Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Bolinghieri.

— (2006 [2005]). *Profanaciones*, traducción Edgardo Dobry, Barcelona: Anagrama.

— (2006). *Che cosa è il contemporaneo?*, Roma: Nottetempo.

— (2006a [2002]). *Lo abierto. El hombre y el animal*, traducción Flavia Cosra y Edgardo Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

— (2007 [1978]). *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, traducción Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Allegue, Ludvine (eds.) (2010). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. London: Palgrave MacMillan.

Amara, Lucia (2014). *La capanna dei bambini. Note di teatro infantile e di gioco mimetico secondo il método di Chiara Guidi*, Cesena: Edizioni Puerilia/Societàs.

Antonaci, Matteo; Pirri, Chiara (2013). “Nativi digitales e iperlink. Perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale”, *Alfabetta2*, n. 30, junio, pp. 29-30.

Apple, Michael W. (1990). *Ideology and Curriculum*, Nueva York: Routledge.

Ardenne, Paul (2002). *Un Art contextuel*, Paris: Fayard.

Arendt, Hannah (2009 [1958]). *La condición humana*, traducción Ramón Gil González, Buenos Aires: Paidós.

Artaud, Antonin (2001 [1938]). *El teatro y su doble*, traducción Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa.

Aslan, Odette (1979 [1974]). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, traducción Joan Giner, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Astrié, C. (2002). *Idioma, Clima, Crono. Quaderni dell'Itinerario. Tragedia Endogonidia*, C. Astrié, Joel Kelleher y Nicholas Ridout (eds.), 6 volúmenes, Cesena.

Austin, John L. (1990 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, compilado por J. O. Urmson, traducción Genaro R. Carrio & Eduardo A. Rabossi, Barcelona/Buenos Aires: Paidós.

Bachofen, Johann Jakob (1987 [1861]). *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, traducción de M. Llinares García, Madrid: Akal.

Badiou, Alain (2016 [2015]). *En busca de lo real perdido*, traducción María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Balandier, Georges (1993 [1988]). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*, traducción Beatriz López, Barcelona: Gedisa Editorial.

Balakian, Anna (1969 [1967]). *El movimiento simbolista*, traducción José Miguel Velloso, Madrid: Ediciones Guadarrama.

Banes, Sally (1987). *Thersichore in Sneakers: Post-modern dance*, Middletown: Wesleyan University Press.

Bannon, Fiona (2018). *Considering Ethics in Dance, Theatre and Performance*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

Barba, Eugenio (1996). *Terzo Teatro in Teatro solitudine, mestiere, rivolta*. Milano: Ubulibri.

Barberio Corsetti, Giorgio (1988). *La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*, Valentina Valentini (ed.) Milano: Ubulibri.

Barilli, Renato (2007). *La neovanguardia italiana: dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Lecce: Manni.

Barret, Gisele. "Expresión dramática" en <http://www.giselebarret.com/> (Consultado el 25 de septiembre de 2018).

Barthes, Roland (1986 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, traducción C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós.

— (1990 [1980]). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, traducción Joaquim Sala-Sa Nahuja, Barcelona: Paidós.

— (1994 [1984]). "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducción Fernández Medrano, Barcelona: Paidós.

Bartolomé Ruiz, Castor M. M. (2018) “De la alienación imitativa a la potencia mimética: Platón y Adorno, Aristóteles y Benjamin”, *Universitas Philosophica*, 35(71), pp.145-173. En línea 2346-2426.doi:10.11144/Javeriana.uph35-71.aipm (Consultado el 11 de febrero de 2019).

Bartolucci Giuseppe; Castellucci, Claudia; Giorgi, Rubina; Guarino, Raimondo; Molinari, Renata; Perniola, Mario (1990). *Disputa sulla natura del teatro*. Cesena: Casa del Bello Estremo.

Bartolucci, Giuseppe; Fabbri, Marcello; Pisani, Mario; Spinucci, Giulio (1982). *Paesaggio Metropolitano*, Milano: Feltrinelli.

Bartolucci, Giuseppe (1978). “The Post-Avant-Garde”, *The Drama Review*, vol. 22, n.1, pp. 103-107.

— (1983). *Teatro Italiano: postavanguardia/Italian Theatre: Post-avant-garde*, Salerno: Cooperativa Editrice.

— (2007). *Testi critici (1964-1987)*, V. Valentini y G. Mancini (ed.), Roma: Bulzoni.

Bartolucci, Giuseppe; Mango, Lorenzo (1980). *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino: Studio Forma.

Baudrillard, Jean. (1993 [1981]). *Cultura y simulacro*, traducción Antonio Vicens, Madrid: Kairós.

Kershaw, Baz (2011). *Research methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Belpoliti, Marco; Castellucci, Claudia; Virno, Paolo; Zamboni, Chiara (1991). *Disputa sull'atto di creazione*, Cesena: Casa del Bello Estremo.

Bene, Carmelo; Deleuze, Gilles (2003 [1979]). *Superposiciones*, traducción Jacques Algasi, Buenos Aires: Artes del sur.

Bennett, Susan (1990). *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Londres: Routledge.

Benjamin, Walter (1990 [1963]). *El origen del drama barroco alemán*, traducción José Muñoz Millanes, Madrid: Taurus.

— (2003 [1935]) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción Andrés E. Weikert, México D.F: Ítaca.

Bishop, Claire (2004) “Antagonismo y estética relacional” en *October 110*, Fall, 51-79.

— (2012). *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, New York: Verso Books

Blumenberg, Hans (2003 [1979]). *Trabajo sobre el mito*, traducción P. Madrigal, Barcelona: Paidós.

— (2018 [1979]). *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, traducción Jorge Vigil, Madrid: La balsa de la Médusa.

Boal, Augusto (1980 [1973]). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*, traducción Graciela Schmilchuk, México D.F: Editorial Nueva Imagen.

Böhme, Gernot (2010 [2001]). *Atmosfera, estasi messe in scena. Estetica come teoria generale della percezione*, traducción Tonino Griffero, Milano: Marinotti ed.

Bourdieu, Pierre (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción Tomas Kauf, Barcelona: Anagrama.

— (1997 [1994]). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, traducción Tomas Kauf, Barcelona: Anagrama.

Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Traducción C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bozal, Valeriano (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor.

Breed, Amanda; Prentki, Tim (eds) (2018). *Performance and Civic Engagement*. Londres: Palgrave.

Bremmer, J. N (2011). “A Brief History of the Study of Greek Mythology”, en K. Dowden y N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology*, Oxford: Blackwell, pp. 527-547.

Brown, S. A. (2007). “Introduction: Tragedy in Transition”, en S. A. Brown y C. Silverstone (eds.), *Tragedy in Transition*, Oxford: Blackwell, pp. 1- 15.

— y Silverstone, C. (eds.) (2007). *Tragedy in Transition*, Oxford: Blackwell.

Buchmuller, Eva; Koos, Anna (1996). *Squat Theatre*, Publisher New York: Artists Space.

Bruckner, Pascal (1997 [1995]). *La tentación de la inocencia*, traducción T. Kauf, Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith. (2001 [1989]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción Antonia Muñoz, Barcelona: Paidós.

— (2002 [1995]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, traducción Ana Boixo, Buenos Aires: Paidós.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Calabrese, Omar (1999 [1987]). *La era neobarroca*, traducción Anna Giordano, Madrid: Cátedra.

Calchi, Gabriella (2009). “Language Under Attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio”, *Theatre research international*, vol. 1, n.34, pp. 50-65.

Campbell, Joseph (2005 [1949]). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, traducción Luisa Josefina Hernández, Madrid: Fondo de Cultura Económico.

— (2015 [1988]). *El poder del mito*, traducción César Aira, Madrid: Capitán Swing.



Castellucci, Claudia; Castellucci, Romeo; Guidi, Chiara; Kelleher, Joel; Ridout, Nicholas (2007). *The Theatre of Societàs Raffaello Sanzio*, New York: Roudlegde.

Castellucci, Claudia (1990). *La Mística del Corpo*, Cesena: Casa del Bello Estremo.

— (2000). *Uovo di bocca*, Torino: Bollati Boringhieri.

— (2015). *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Macerata: Quodlibet.

Castellucci, Claudia; Castellucci, Romeo (1992). *Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano: Ubulibri.

— (2013 [2001]). *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societàs Raffaello Sanzio*, traducción del francés Carla Metteini, Madrid: Con tinta me tienes.

Castellucci, Romeo, Valentini, Valentina, Marranca, Bonnie, House, J. (ed) (2004). “The Universal: The Simplest Place Possible”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 77, vol. 26, n.2, pp. 16-25.

Castellucci, Romeo (1989). *La discesa di Inanna*, Cesena: Drama Teatri Produzioni.

— (1997). “Une Orestie italienne saisie par les arts plastiques”, *Le Monde*, 8 julio.

— (1999). *Interview with Gabriella Giannachi and Nick Kaye*, Cesena, 15 April.

- (2000). “The Animal Being on Stage”, *Performance Research*, n. 2.
- (2002). [entrevista por O. Marti] “El teatro es el arte que más se parece a la vida, por eso es peligroso”, *El país*, 3 de agosto, en [http://elpais.com/diario/2002/08/03/babelia/1028329574\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/08/03/babelia/1028329574_850215.html) , [consultado el 24 de enero de 2019].
- (2003). *Epitaph*. Besancon: Les Solitaires Intempestifs.
- (2004). *After show discussion*, en la reseña LIFT 04, Laban Center London, 14 de mayo 2004. Fuente: Archivo de la Societàs Raffaello Sanzio.
- (2007). *Tragedia endogonidia*. de Romeo Castellucci y la Societàs Raffaello Sanzio. Dirigido por Romeo Castellucci. [Once episodios. Cesena. Avignon. Berlin. Bruxelles. Bergen. Paris. Roma. Strasbourg. London. Marseille. Cesena ] Video Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti; música Scott Gibbons; 3 DVD, 1 CD, 86-page booklet.
- (2008). *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, traducción de J.-L. Provoyeur, Arles: Actes sud.
- (2014a). *In Wagner, Quaderno 1*, Societàs Raffaello Sanzio/Comune di Bologna e la volpe disse al corvo. Corso di Linguistica Generale, Bologna, Progetto a cura di Piersandra Di Matteo.

— (2014b). *Persona, Quaderno 2*, Società Raffaello Sanzio/Comune di Bologna e la volpe disse al corvo. Corso di Linguistica Generale, Bologna, Progetto a cura di Piersandra Di Matteo.

— (2014c). *La Generalissima, Quaderno 3*, Società Raffaello Sanzio/Comune di Bologna e la volpe disse al corvo. Corso di Linguistica Generale, Bologna, Progetto a cura di Piersandra Di Matteo.

— (2014d). *Unheard, Quaderno 4*, Società Raffaello Sanzio/Comune di Bologna e la volpe disse al corvo. Corso di Linguistica Generale, Bologna, Progetto a cura di Piersandra Di Matteo.

— (2014e). *Canto del Cigno, Quaderno 5*, Società Raffaello Sanzio/Comune di Bologna e la volpe disse al corvo. Corso di Linguistica Generale, Bologna, Progetto a cura di Piersandra Di Matteo.

— (2016). Contribución a *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millenio*, Stefania Chianzari y Paolo Ruffini, Spoleto: Editora Spettacolo.

Castellucci Romeo, Chiara Guidi, Claudia Castellucci (2001). *Epopèa della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992–1999*, Milano: Ubulibri.

Celant, Germano (1967). “Arte povera. Appunti per una guerriglia”, *Flash Art*, nº 5, novembre-dicembre, Milano.

Certeau, Michel de (2000 [1990]). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Vol. I, traducción Alejandro Pescador, México D.F: Biblioteca Iberoamericana.

Chevalier, Jean (1986 [1969]). “Introducción”, *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (ed.), traducción Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, pp. 15-37.

Chevallier, Jean Frederic (2007). “Deleuze y el teatro”, *Revista K*. (México D.F), 1, pp. 12-18, en <http://ekladata.com/94cTx3VzSJWBuDqwsY53x6vFmy8/Deleuze-y-el-teatro-1-Chevallier-2007.pdf> [consultado el 15 de mayo de 2018].

Chianzari, Stefania; Ruffini, Paolo (2016). *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millenio*, Spoleto: Editora Spettacolo.

Chirumbolo, Paolo; Moroni, Mario; Somigli, Luca (2010). *Neovanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto: University of Toronto Press.

Cornago, Óscar (2006a). “La teatralidad como crítica de la modernidad”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Universidad de Zaragoza), 15-17, pp. 191-206, en [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/271/teatralidad\\_modernidad\\_cornago.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/271/teatralidad_modernidad_cornago.pdf), [consultado el 22 de febrero de 2013].

— (2006b). “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, José Antonio Sánchez (ed.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 219-238.

— (2015). *Ensayos de teoría escénica. Teatralidad, público y democracia*, Madrid: Abada Editores.

— (2016). “Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro”, *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, nº24, pp. 191-213.

Cornago, Óscar; Rodríguez, Zara (2019). *Tiempo de habitar. Práctica artística y mundos posibles*, Cuenca: Genuve Ediciones.

D’Cruz, Glenn (2018). *Teaching Postdramatic Theatre. Anxieties, Aporias and Discourses*, Londres: Palgrave.

Debord, Guy (2002 [1967]). *La sociedad del espectáculo*, traducción José Luis Pardo, Valencia: Pretextos.

Deleuze, Gilles (1995 [1970]). “Repetición y diferencia”, *Theatrum Philosophicum, seguido de Repetición y Diferencia*, Michel Foucault y Gilles Deleuze (eds.), traducción Francisco Monge, Barcelona: Anagrama.

— (1996 [1993]). “Lo que dicen los niños”, *Crítica y clínica*, traducción Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, pp. 98-108.

— (2002 [1968]). *Diferencia y repetición*, traducción María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires: Amorrortu ed.

— (2003 [1979]). “Un manifiesto menos”, *Superposiciones*, Gilles Deleuze y Carmelo Bene (eds.), traducción Jacques Algasi, Buenos Aires: Artes del sur, pp.75-102.

— (2005 [1969]). *Lógica del sentido*, traducción Miguel Morey y Víctor Molina. Madrid: Arena Libros.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1985 [1972]). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción Francisco Monge, Barcelona: Paidós.

— (2015 [1980]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción José Vázquez Pérez, Valencia: Pretextos.

Delgado, Buenaventura (1997). *Historia de la infancia*, Barcelona: Ariel.

Delhalle, Nancy (2013). *Le théâtre et ses publics. La création partagée*, Colloque de Liège, Besaçon: Les Solitaires Intempestifs.

Deligny, Fernand (2015 [1947]). *Los vagabundos eficaces*, traducción Rodrigo Zapata Cano, Barcelona: UOC (Universitat Oberta de Catalunya).

— (1980). *Les enfants et le silence*, Paris: Galiée.

— (2007). *Oeuvres*, Paris: L'Arachnéen.

— (2009). *Permitir, Trazar, Ver*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

De Marinis, Marco (1987). *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*, Milano: Bompiani.

— (2013). *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma: Bulzoni.

— (2015) “Introduzione. Il teatro ‘elementare’ di Romeo Castellucci”, *Toccare il reale. L’arte di Romeo Castellucci*, Piersandra Di Mateo (ed.), Napoli: Cronopio.

Derrida, Jacques (1989 [1967]). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *La escritura y la diferencia*, traducción Patricio Pelñalver, Barcelona: Editorial Anthropos, pp. 318-343.

Dewey, John (1989 [1933]) *Cómo pensamos. Nueva exposición de la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo*, traducción Marco Aurelio Galmarini, Barcelona: Paidós.

— (1995 [1916]). *Democracia y Educación*, traducción Lorenzo Luzuriaga, Madrid: Ediciones Morata.

— (2008 [1934]). *El arte como experiencia*, traducción Jordi Claramonte, Barcelona: Paidós.

Di Matteo, Piersandra (2015). *Toccare il reale. L’arte di Romeo Castellucci*, Napoli: Cronopio.

— (2017). *Il piede e la sincope. Pratiche di teatro con gli adolescenti imperniate sulla zopia edipica secondo il metodo di Chiara Guidi*, Cesena: Edizioni Puerilia/Societas.

Didi-Huberman, George (1997 [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira*, traducción Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial.

— (2004 [2003]). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, traducción Mariana Miracle, Barcelona: Paidós.

— (2007). *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.

— (2011 [2000]). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción de Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, George; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*, traducción Inés Bértolo, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Donati, Lorenzo (2012). “Gli anni zero, il teatro e l'autobiografia”, *Passione e ideología. Il teatro (è) político*, S. Casi y E. Di Gioia (eds.), Spoleto: Editoria&Spettacolo.

— (2015). “Romagna anni Zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio”, *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, Silvia Mei (eds.), Firenze: Casa Usher, pp. 69-87.

Durand, Gilbert. (2005 [1960]). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, traducción de V. Goldstein, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

— (1971 [1964]). *La imaginación simbólica*, traducción Marta Rojzman, Argentina: Amorrortu.

— (1993 [1979]). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, traducción de A. Verjat, Rubí: Anthropos.



Eagleton, Terry (2011 [2002]). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, traducción Javier Al-coriza y Antonio Lastra, Madrid: Editorial Trotta.

Eco, Umberto (1979 [1962]). *Obra abierta*, traducción Roser Berdagué, Barcelona/Caracas/México D. F.: Editorial Ariel.

Eiermann, André (2012). “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes”, traducción Micaela van Muylem, *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 16 (diciembre 2012), disponible en [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org) (consultado el 15 de septiembre de 2018), capítulo inicial del libro *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (Bielefeld, transcript Verlag, 2008).

Eisenstein, Sergei (1974 [1942]). “El montaje de atracciones”, *El Sentido del cine*, traducción Norah Lacoste, Madrid: Siglo XXI.

Eliade, Mircea (1998 [1957]) *Lo sagrado y lo profano*, traducción de L. Gil Fernandez y R. A. Díez Aragón, Barcelona: Paidós.

— (1991 [1963]). *Mito y realidad*, traducción Luis Gil, Barcelona: Editorial Labor.

Ellsworth, Elizabeth (1989). “Why Doesn't This Feel Empowering? Working Through the Repressive Myths of Critical Pedagogy”, *Harvard Educational Review*, September, Vol. 59, No. 3, pp. 297-325.

— (2005 [1997]). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*, traducción Laura Trafí Prats, Madrid: Akal.

Enrile, Juan Pedro (2016). *Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política*, Madrid: Fundamentos.

Ethis, Emmanuel; Fabiani, Jean-Louis; Malinas, Damien (2008). *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé*, Montpellier : L'Entretemps.

Féral, Josette (2009). “Recerca i creació”, *Estudis Escènics (Quaderns de l'institut del Teatre)*, v. 35, pp. 75-82.

Fischer-Lichte, Erika (2011 [2004]). *Estética de lo performativo*, traducción Diana González Martín y David Martínez Perucha, prólogo Óscar Cornago, Madrid: Abada Editores.

Florenski, Pável (2005 [1920]). *La perspectiva invertida*, traducción Xenia Egórova, Madrid: Siruela.

Foster, Hal (2001 [1996]). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, traducción Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.

Freire, Paulo (1984 [1970]). *Pedagogía del oprimido*, traducción Jorge Mellado, México D.F.: Siglo XXI Editores.

— (1991 [1984]). *La importancia de leer y el proceso de liberación*, traducción Stella Mastrangelo, Martí Soler (ed.), México D.F.: Siglo XXI Editores.

Freshwater, Helen (2009). *Theatre & Audience*, Londres: Palgrave.

Fuchs, Elinor (1996). *The Death Of Characters: Perspectives On Theatre After Modernism*, Bloomington: Indiana University Press.

Garcés, Marina (2009). “Visión periférica. Ojos para un mundo común”, *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed.), [CdL#2]: *Danza y Pensamiento*, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Universidad de Alcalá.

— (2013). *Un mundo común*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Gentili, Carlo; Garelli, Gianluca (2015 [2010]). *Lo trágico*, traducción Eric Jalain, Madrid: Léxico de estética.

Giannachi, Gabriella; Kaye, Nick (2002). *Staging the Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970*, Bern: Peter Lang.

Girard, René (1983 [1972]). *La violencia y lo sagrado*, traducción de J. Jordá, Barcelona: Anagrama.

Giroux y D. Purple (eds.) (1982). *The hidden curriculum and moral education: deception or discovery?*, Berkeley: McCutchan.

Glissant, Edouard (2002 [1996]). *Introducción a una poética de lo diverso*, traducción Luis Cayo Pérez Bueno, Barcelona: Ediciones El Cobre.

— (2017 [1990]). *Poética de la Relación*, traducción Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, Universidad Nacional de Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Goldberg, RoseLee (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson .

Gómez Torres, Ana María (1998). *La retórica de la nada: en torno a la poética de las vanguardias*, Málaga: Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea.

Goroian, Charles Richard (1999). *Performing pedagogy. Toward an art of politics*, New York: State University of New York Press.

Grande Rosales, María Ángeles (1997). *La noche estética de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones Universidad de Alcalá de Henares.

Grass, Milena (2011). *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*, Santiago de Chile: Editorial Frontera Sur.

Grehan, Helena (2009). *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*, Londres: Palgrave.

Grotowski, Jerzy (1992 [1968]). *Hacia un teatro pobre*, traducción Margo Glantz, Madrid: Siglo XXI.

Guattari, Felix (1996 [1992]). *Coasmosis*, traducción Irene Agoff, Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Guccini, Gerardo (2000). “Teatri verso il terzo milenio: il problema della rimozione storiografica”, *Culture Teatrali*, II-III, pp. 11-26.

Guidi, Chiara (1996). *Diario della Scuola sperimentale di teatro infantile. Anno I*, Cesena: Casa del Bello Estremo.

— (1997). *Diario della Scuola sperimentale di teatro infantile. Anno II*, Cesena: Casa del Bello Estremo.

— (2016). *Buchettino* (de *Le petit poucet*, de Charles Perrault), ilustraciones de Simone Massi, Roma: Orecchio Acerbo.

Guidi, Chiara; Amara, Lucia (2019). *Teatro infantile. L'arte scenica davanti agli occhi di un bambino*, a cura di Cristina Ventrucci, Milano: Luca Sossella Editore.

Guidi, Chiara; Keller, Alice (2016). *Nella terra dei lombrichi*, Cesena: Edizione Puerilia/Societas.

Guidi, Chiara; Sacchi, Annalisa (2015). *Minimo Theatrum. L'infanzia della scena*, Cesena: Edizione Puerilia/Societas.

Haraway, Donna (1995 [1991]). “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, traducción Manuel Talens, Madrid: Cátedra, pp. 251-311.

Haseman, Brad (2006). “A Manifesto for Performative Research”, *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue *Practice-led Research*, n.118, pp. 98-106.

Hervie, Jen (2013). *Fair Play. Art, Performance and Neoliberalism*, Londres: Palgrave.

Hillaert, Wouter; Crombez, Thomas (2005). “Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio”, conferencia impartida en el congreso *Tragedy, the Tragic, and the Political*. (RITS/VUB/KUL/UPX), 24 March, Leuven.

Hunkeler, Thomas; Fournier-Kiss, Corinne; Lüthi, Ariane (dir.) (2008). *Place au public. Les Spectateurs du théâtre contemporain*, Gêneve: MetisPress.

Jackson, Shannon (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Londres: Palgrave.

Jacqui Alexander, M. (2005). *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*, Durham and London: Duke University Press.

James, William (1989 [1890]). *Principios de psicología*, traducción Agustín Bárcena, México D.F.: Fondo de Cultura Económico.

Jamme, Christoph (1998 [1991]). *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, traducción Wolfgang J. Wegscheider, Barcelona: Paidós.

Jaureguiberry, Marcelo; Etchecoin, Lucrecia (2011). “El espacio vacío de la escena, el espacio vacío de la experiencia”, *La Escalera*, n. 21.

Johnson, Dominic (2012). *Theatre & Visual*, London: Palgrave Macmillan.

Jürs-Munby, Karen; Carroll, Jerome; Giles, Steve (2013). *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*, Londres: Methuen.

Kattwinkel, Susan (2003). *Audience Participation. Essays on Inclusion in Performance*, Londres: Praeger.

Kelleher, Joe (2009). *Theatre & Politics*, London: Palgrave Macmillan.

Kirby, Michael (1987). *A Formalist Theatre*, Filadelfia: University of Pennsylvania.

Klee, Paul (2007). *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Cactus.

Kleist, H. von (2005 [1810]). *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, traducción Jorge Riechmann, Madrid: Ediciones Hiperión.

Kristeva, Julia (1988 [1980]). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, traducción Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, México D.F.: Siglo XXI.

Kumiega, Jennifer (1989 [1985]). *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, traducción L. Gandini, Firenze: La casa Usher.

Lacan, Jacques (2009 [1966]). *Escritos II*, traducción Tomás Segovia y Armando Suárez, México D.F.: Siglo XXI.

Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1987 [1985]). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una*

*radicalización de la democracia*, traducción Ernesto Laclau, Madrid: Siglo XXI.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lanteri, Jacopo (2009). *Iperscene 2*, Roma: Editoria&Spettacolo.

Lehmann, Hans-Thies (2013 [1999]). *Teatro posdramático*, traducción Diana González Martín, Murcia: Cendeac.

— (2017 [2014]). *Tragedia y teatro dramático*, traducción Claudia Cabrera, México D. F: Paso de Gato.

Lévinas, Emmanuelle (1999). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, traducción Antonio Pitor Ramos, Salamanca: Sígueme.

Lévi- Strauss, Claude (1990 [1978]). *Mito y significado*, traducción Héctor Arruabarrena, Madrid: Alianza Editorial.

Lucrecio (2014). *De la naturaleza de las cosas*, traducción Eduard Valentí Fiol, Agustín García Calvo (ed.), Madrid: Cátedra.

Liotard, Jean-François (1981 [1973]). *Dispositivos pulsionales*, traducción José Martí Arancibia, Madrid: Fundamentos.

Maffesoli, Michel (2001 [2000]). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, traducción Virginia Gallo, Buenos Aires: Paidós.



Marino, Massimo (1998). “Nuovi gruppi in scena tra orgoglio di casta e voglia di visibilità”, *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, n°2, aprile-giugno.

Marranca, Bonnie (1977). *The Theatre of images*, New York: Drama Book Specialists.

— (2006). “Performace, a Personal History”, *PAJ: A Journal of Performance* Vol. XXVIII, n.1 (PAJ 82), January.

Martín Prada, Juan (2012) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Madrid: Visor.

McConachie, Bruce (2008). *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York: Palgrave.

Mei, Silvia (2012). “Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti”, *Annali Online di Ferrara-Lettere*, VII/2, pp. 232-245.

— (2015). *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*. Firenze: Casa Usher.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine (2006). *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris: L'Harmattan.

— (1998). *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris: CHRS Éditions.

Molinari, Renata (1986). “R/Romagna”, *Il Patalogo*, n. IX, Milano: Ubulibri, pp 236-238.

Molinari, Renata; Ventrucchi, Cristina (eds.) (2000). *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano: Ubulibri.

Mondzain, Marie-José (2007). *Homo Spectator*, Paris: Bayard.

Moréas, Jean (2011 [1886]). “Manifeste du Symbolisme”, *Le Figaro*, 18 de septiembre de 1886, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585> [Consultado el 1 de abril de 2019].

Nancy, Jean-Luc (2001 [1986]). *La comunidad desobrada*, traducción Pablo Pereda Velmazan, Madrid: Arena Libros.

— (2007 [2002]). *A la escucha*, traducción Horacio Pons, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

— (2006 [2000]). *El intruso*, traducción Ernestina Garbino, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores.

— (2015 [2014]). *La comunidad descalificada*, traducción Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marcell, Madrid: Avarigani.

Nanni, Andrea (2009). *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la nuova creatività*, Roma: Editoria&Spettacolo.

Naverán, Isabel de (2012). “Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza”, *Desacuerdo. Sobre arte, política y esfera pública*

*en el Estado español*, Mar Villaespesa (ed.), Centro José Guerrero–Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arte y pensamiento.

Robin Nelson (2013). *Practices as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistencies*, New York: Palgrave Macmillan.

Neveux, Olivier (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris: La Découverte.

— (2019). *Contre le théâtre politique*, Paris: La Fabrique.

Nietzsche, F. W. (2012 [1886]). *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo*, traducción de J. Rafael Hernández, Madrid: Valdemar.

Otto, Rudolf (1980 [1917]). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, traducción Fernando García Vela, Madrid: Alianza.

Palazzi, Renato (2009). “È nata la Generazione T”, *Delteatro*, 5 agosto.

Palti, Elías José (1998). *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Panofsky, Erwin (2004 [1924]). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción María Teresa Pumarega y Juan Signrs Codoñer, Madrid: Cátedra.

— (1999 [1927]). *La perspectiva como forma simbólica*, traducción Virginia Careaga, Barcelona: Tusquets.

Papalexiou, Eleni (2015). “Nella note profonda del mondo greco antico”, *Toccare il reale*, Piersandra Di Matteo (ed.), Napoli: Cronopio.

— (2015a). “The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio”, *Theatre as Voyeurism*, Rodosthenous G. (eds.), London: Palgrave Macmillan.

Parry, Eugenia (2007). *Joel Peter Witkin*, New York: Phaidon Press.

Pavis, Patrice (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris: Armand Colin.

Pedregosa, Pau (2013). “La experiencia estética y los estratos de la obra de arte. La estética como la esencia del arte”, *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 4/I *Razón y vida*, pp. 265-280.

Perrier, Jean-Louis (2014). *Ces années Castellucci (1997-2014)*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Pessoa, Fernando (1988). *El Marinero: drama estático en un cuadro*, Valencia: Pre-Textos.

Petruzzello, Mauro (2007). *Iperscene*, Roma: Editoria & Spettacolo.

— (2014). “Attore, performer, recitazione nel nuevo teatro italiano degli anni Zero”, *Acting Archives Review. Rivista di Studi sull’attore e la recitazione*, año 4, n.8, noviembre, pp. 61-86.

Pitozzi, Enrizo (2015). “Estendere il visibile. La lógica del suono e del colore”, *Toccare il reale. L’arte di Romeo Castellucci*, Piersandra Di Matteo (ed.), Napoli: Cronopio.

Pitrolo, Flora (2014). *What was before isn’t Anymore : Image, Theatre and the Italian New Spectacularity 1978-1984*, London: University of Rachampton.

Plana, Muriel (2015). *Théâtre et politique. Modèles et concepts*, Paris: Editions Orizons.

— (2015a). *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris: Editions Orizons.

Platón (1966). *República. Obras completas*, traducción J.A. Miguez, Madrid: Aguilar.

— (1992). *Diálogos V*, trad. M<sup>a</sup> Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campo, Néstor Luis Cordero, Madrid: Gredos.

Ponte di Pino, Oliviero (1998). *Il nuovo teatro italiano (1975-1988)*, Firenze: La casa Usher.

— (1999). “Uomo, Dio, Animale (con frammenti da una conversazione con Romeo Castellucci della Societas Raffaello Sanzio)”, *L’attore nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Parte 2, en

<http://www.trax.it/olivieropdp/attore2.htm> [consultado el 24 de febrero de 2019].

— (2010). “Per farla finita con il nome del padre. Alcuni appigli per scalare la Societas Raffaello Sanzio dopo vent’anni di spettacoli”. *A teatro. Webzine di cultura teatrale*, en <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>, [consultado el 14 de noviembre de 2018].

— (2013). *Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio*, Milano: Doppiozero (Formato E-Book).

Quadri, Franco (1987). “Avanguardia? Nuovo teatro” en AA.VV., *Le forze in campo. Per una cartografia del teatro*, Modena: Mucchi Editore, pp.7-8.

— (1996). *Patalogo*, n°19, Milano: Ubulibri.

Rancière, Jacques (2003 [1987]). *El maestro ignorante*, traducción Nuria Estrach Mira, Barcelona: Laertes.

— (2006 [1998]). *Política, policía, democracia*, traducción María Emilia Tijoux, Santiago de Chile: Ediciones Lom.

— (2010 [2008]). *El espectador emancipado*, traducción Ariel Dillon, Buenos Aires: Bordes Manantial.

— (2011a [2004]). *El malestar en la estética*, traducción Miguel Petrecca, Luda Vogelfang y Marcelo G. Burello, Buenos Aires: Capital intelectual,

— (2011b [2009]). *El destino de las imágenes*, traducción Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski, Buenos Aires: Prometeo Libros.

— (2013 [2011]). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, traducción Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial.

— (2014 [2000]). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, traducción Mónica Padró, Buenos Aires: Prometeo.

Read, Alan (2007). *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*, London: Palgrave Macmillan.

Ridout, Nicholas (2002). “B.#03, Perché, dunque, lei vive”, *Idioma, Clima, Crono. Quaderni dell’Itinerario. Tragedia Endogonidia*, C. Astrié, Joel Kelleher y Nicholas Ridout (eds.), 6 volúmenes, Cesena.

— (2002a). “Fuori nell’Aperto”. *Idioma, Clima, Crono IV*, 6 volúmenes, Cesena.

— (2005). “Tragedy at Home: Societas Raffaello Sanzio”, *Laban PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol.27, n.3, pp. 83-92.

— (2006). “Make-believe: Societas Raffaello Sanzio do Theatre”, *Contemporary theatres in Europe. A critical companion*, Joe Kelleher and Nicholas Ridout (ed.), London and New York: Routledge.

— (2009). *Theatre&Ethics*, Londres: Palgrave Macmillan.

Riegl, Alois (2008 [1966]). *Grammatica storica delle arti figurative*, traducción Carmela Armentano, Macerata: Quodlibet.

Rivera García, Antonio (2010). “Hans Blumenberg: mito, metáfora absoluta y filosofía política”, *INGENIUM. Revista de historia del pensamiento moderno*, n.4 (METODOLOGÍA), julio-diciembre, pp.145-165.

Rorty, Richard (1990 [1967]). *El giro lingüístico*, traducción de Andrés Bello, Barcelona: Paidós.

Roubine, Jean-Jacques (1990). *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris: Bordas.

Ruby, Christian (2012). *La Figure du spectateur*, Paris: Armand Colin.

— (2007). *L'Âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles: La lettre volée.

— (2017). *Devenir spectateur? Invention et mutation du public culturel*, Toulouse: Édition de l'Attribut.

Ruffini, Paolo (2005). *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma: Editoria&Spettacolo.

Ruiz, Borja (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao: Artezblai.



Saison, Maryvonne (1998). *Le théâtre du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, París: L'Harmattan,

Sánchez, José Antonio (2002). *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

— (2006a). “El pensamiento y la carne”, *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, J. A. Sánchez (ed.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp.183-218.

— (2006b). “Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España”, *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, J. A. Sánchez (ed.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp.15-34.

— (2006c). *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

— (2007). “El teatro en el campo expandido”, *Quaderns portàtils*, 16 (febrero 2007). Disponible en [https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf) (consultado el 1 de septiembre de 2018).

— (2007a). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid: Visor Libros.

— (2011). “Dramaturgia en el campo expandido”, *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, M. Bellisco et al. (eds.), Murcia: Cendeac, pp. 19-37. [s.d.] “C’úndua”, en *Archivo virtual artes escénicas* (Universidad

de Castilla La Mancha), en [http://arteseszenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/3/Cuadua.pdf](http://arteseszenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cuadua.pdf), [consultado el 4 de septiembre del 2018].

— (2013). “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes”, *Uncertainties. The Open Field of Research in the Art*, pp. 36-51. [In-definitions. Forschung in den performativen Künsten. En Peters, Sibylle (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft* (pp. 23-45). Bielefeld: Transcript].

— (2015). *Ética y representación*, México: Paso de Gato.

Sánchez, José Antonio; Belvis, Esther (eds.) (2015). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México: Paso de Gato.

Sánchez, José A.; Pérez Royo, Victoria (2010). “La investigación en artes escénicas”, *Cairon. Revista de ciencias de la danza*, 13, pp. 5-15.

Sayre, M. Henry (1989). *The object of performance. The American Avant-Garde since 1970*, London and Chicago: University of Chicago.

Seel, Martin (2010 [2000]). *Estética del aparecer*, traducción Sebastián Pereira Restrepo, Buenos Aires: Katz Editores.

Sell, Mike (2005). *Avant-Garde Performance & The Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Semenowicz, Dorota (2016). *The theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio. From icon to iconoclasm, from word to image, from symbol to allegory*, New York: Palgrave.

Sermon, Julie (2004). *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude). Musique, musicologie et arts de la scène*. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle (Tesis de doctorado).

Schechner, Richard (2002). *Performance studies. An introduction*, New York: Routledge.

— (2003). *Performance theory*, New York: Routledge.

Societas Raffaello Sanzio (1989). *Il teatro iconoclasta*, Ravenna: Edizioni Essegì.

Sully, James (1993). *Studies of Childhood*, Londres: Routledge.

Szondi, Peter (2011 [1956]). *Teoría del drama moderno 1880-1950: tentativa sobre lo trágico*, traducción Javier Orduña Pizarro, Madrid: Editorial Dykinson.

Tackels, Bruno (2005). *Les Castellucci*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Todó, Lluís María (1987). *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona: Montesinos.

Torremocha, María Victoria (2011). *El simbolismo poético. Estética y teoría*, Madrid: Verbúm

Turner, Victor (1969). *Ritual Process—Structure and Antistructure*, London: Routledge.

— (1987). *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.

Valentini, Valentina (1997). “L’Orestea della Societas Raffaello Sanzio”, *Biblioteca teatrale*, n. 42, pp. 35-46.

— (2006). “La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo”, *Biblioteca teatrale*, n. 75-76, pp. 145-171.

— (2007). *Mondi, corpi, materia. Teatri del secondo Novecento*, Milano: Mondadori.

— (2015). *Nuovo Teatro. Made in Italy (1963-2013)*, Roma: Bulzoni Editoriali.

Van Gennep, Arnold (2008 [1969]). *Los ritos de paso*, traducción Juan Ramón Aranzadi Martínez, Madrid: Alianza Editorial.

Vattimo, Gianni (1990 [1989]). *La Sociedad transparente*, traducción Teresa Oñate, Barcelona: Paidós.

Virno, Paolo (2005). *Motto di spirit e azione innovative. Per una logica del cambiamento*, Torino: Bollati Boringhieri.

Visone, Daniela (2010). *La nascita del nuovo teatro in Italia, 1959-1967*, Carazzano: Titivillus.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Nemosyne*, traducción Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.

White, Gareth (2013). *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Nueva York: Palgrave.

Wittgenstein, Ludwig (1995 [1921]). *Tractatus logico-philosophicus* 1889-1951, traducción Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid: Alianza.

Witkin, Joel-Peter (1988) “De lo material a lo espiritual”, Catálogo/Exposición *Cuando la fotografía se viste de parábolas*, Presentación, J.M. Hernández León, Museo Reina Sofía.

Žižek, Slavoj (2003 [1994]). *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, trad. Patricia Wilson, Buenos Aires: Paidós.

— (2008 [2006]). *Cómo leer a Lacan*, traducción Fermín Rodríguez, Buenos Aires: Paidós,

— (2008a [2002]) *Bienvenidos al desierto de lo real*, traducción Cristina Vega Solís, Madrid: Akal.

## Anexos

### **1. Entre la destrucción y la creación. Conversaciones con Claudia Castellucci**

Estas conversaciones son fruto de diferentes encuentros con Claudia Castellucci. El primero de ellos tuvo lugar en septiembre de 2016. Tras haber realizado el tercer y último año de la *Scuola Conia* en julio de 2016, pasado el verano, volví a Cesena para seguir trabajando en el archivo que la compañía ha elaborado durante todos estos años y que recientemente se encuentra en fase de digitalización gracias a la ayuda de un grupo de investigación de la Universidad del Peloponeso en Grecia. Durante esa semana, entre café y café, nacieron conversaciones en las que pudimos profundizar en aquellos aspectos que se abordaron durante la *Scuola* como el concepto de representación, el proceso dramático o la concepción que del arte se toma como una competición con la naturaleza. A su vez, quise orientar el discurso hacia la producción artística de la compañía, centrándonos específicamente en el último de los espectáculos que realizaron de manera conjunta, *Tragedia Endogonidia*.

*In una conversazione sulla drammaturgia in «The theatre of Societas Raffaello Sanzio» Romeo dice che ci sono due*

*tipi di drammaturgia: «There are, I think, two kinds of dramaturgy. But first we need to know what we mean by the word 'dramaturgy'. In other contexts, it has a very precise meaning. It refers to writing, to the text. The dramaturgy is the person who writes the text. In our case, dramaturgy is something different: dramaturgy, in essence, is an economy of figures and time, and of rhythm. This is why there are two types of dramaturgy. The first, which is entirely mental, and which comes first, before rehearsals, is the dramaturgy of design, and is thus a dramaturgy of the figures. The second is the dramaturgy of rhythm, of the pulsation of time, and it can only happen in the rehearsal phase, during the rehearsals, with the actors, with the objects, the contradictions of the actors, the contradictions that come from dealing with the weight of things, with the weight of objects» (2007:213).*

Mentale, riferito appunto a una costruzione teatrale che avviene tutta nella mente; quindi il modo drammatico di procedere all'interno della mente è molto diverso da quello successivo, che è fatto invece di economia di figure, tempo e ritmo. Possiamo definire queste due espressioni probabilmente anche su un livello temporale: la prima definizione riguarda un tempo "iniziale", un tempo che non conosce ancora la realizzazione pratica di quello che si ha in mente. La seconda definizione, invece, riguarda il tempo della realtà. In questo caso non si fa riferimento al tempo solo nella mente. La prima drammaturgia obbedisce ad un'attribuzione delle idee che è libera, e quindi molto spaziosa e passiva. Passiva, perché deve ospitare molte figure, molti segni e, quindi, essere disposta ad avere fiducia nelle immagini, suoni, figure che entrano nella mente. Infine questa drammaturgia può avere anche un aspetto estroverso, un aspetto esterno alla mente, tramite la

pratica della scrittura e dello schizzo; in questo caso, tuttavia, non entrano ancora in gioco l'economia di figure, tempo e ritmo. Questa logica obbedisce a questo modo di concepire il teatro: semplicemente su un quaderno vengono ad essere deposte le cose che sono nella mente senza ordine, senza economia, senza selezione.

*Quindi è una questione più intuitiva.*

Senz'altro.

*Il testo drammaturgico del quale fa parte una drammaturgia del suono, dello spazio, del corpo, della materia illuminata, della parola detta in relazione con il suono, questo testo si può concepire come una partitura musicale?*

Non ancora. All'inizio si può paragonare con un bidone della spazzatura dove c'è un po' di tutto. La partitura è un'economia perchè, come dice la parola, è fatta di parti: quindi tu devi, su una linea che si sviluppa in senso temporale, mettere insieme le figure, i suoni e tutti gli altri segni, in modo tale che formino una linea di una tensione emotiva e ritmica tale da condurre lo spettatore in un tempo nuovo. Infatti, il tempo nuovo è la drammaturgia. Lo spettatore assiste ad un tempo completamente nuovo rispetto al tempo che vive realmente sulla sedia, rispetto al tempo della sua immaginazione, rispetto al tempo dei suoi impegni, previsioni, ricordi. Tutto questo viene sostituito dal tempo che lo spettacolo inaugura per lui.

In questo senso, il teatro può dirsi veramente un'arte del tempo. Solitamente si pensa che la musica sia un'arte del tempo; il teatro è anch'esso un'arte del tempo, ma è anche



un'arte visiva. In realtà la visività non viene messa in contrapposizione con la temporalità: il teatro è una rappresentazione della mimetica realtà – cioè che ambisce ad essere simile all'esperienza vissuta. Perciò succede che questo nuovo tempo che lo spettacolo crea è un nuovo tempo integrale, che riguarda cioè non semplicemente il suono. Il suono è veramente la rappresentazione del tempo perché fluisce, quindi, più delle immagini ci restituisce il senso della durata. Le immagini possiamo dividerle, sezionarle, giustapparle, di più di quanto si possa con il suono: ma in verità anche le immagini, come il suono, sono una durata, perché rappresentano e sono uno sviluppo. La durata è la sostanza fondamentale del teatro. È fatta, appunto, di figure e di suoni che sostituiscono il tempo dello spettatore. In questo senso, si stabilisce la differenza tra tempo reale, tempo che lo spettatore realmente vive, e tempo della rappresentazione (trascorre anch'esso, però con un altro ritmo).

*Nei vostri spettacoli ci sono tantissimi media interconnessi, in una coscienza di intermedialità. Come si organizzano i diversi media di cui vi servite (cinema, musica, architettura, pittura, scultura...) per creare questa rete di connessioni?*

La prima cosa da dire è che questa connessione strettissima è così, può essere così, soprattutto perché a crearla è una mente, e non tante menti. Faccio un esempio: questo senso di forte connessione si ha perché non si procede assegnando la scenografia allo scenografo, i costumi al costumista, la musica al musicista, l'illuminazione al *light designer*; con questo non voglio dire che non è possibile il lavoro dello scenografo o del costumista, ma probabilmente il senso di questa forte connessione si ha perché nella parte mentale, nella drammaturgia mentale, vengono fuori figure che sono

già precisamente definite. Probabilmente appunto questa impressione che tu hai di forte connessione deriva dal fatto che c'è una forte fedeltà alle immagini mentali, e quindi si lavora, in questo senso, in termini più materiali rispetto alle immagini, che sono completamente frutto della fantasia. Di conseguenza, non si tratta di un approccio letterario del teatro, cioè di una sorta di rivestimento scenografico di un testo teatrale, non ci sono dei concetti da mettere in scena; ci sono invece delle figure precise da mettere in scena. Poi ci sono anche dei concetti precisi, ma se ci fossero solo dei concetti, delle frasi che io traggio da una letteratura teatrale, potrei benissimo chiamare il costumista, chiamare lo scenografo, ecc. e poi cercare di lavorare in squadra; ma qui non si parte in questo modo, non si parte con un testo già scritto, o un testo scritto di battute che vengono successivamente realizzate. La realizzazione è già realizzazione di cose "prerealizzate", preparate nella mente, nella prima drammaturgia.

*Vorrei sviluppare un po' di più l'idea di rappresentazione che avevamo visto alla Scuola Conia, a partire da una citazione di Romeo in cui lui dice «when we do not have any representation at all, it is then that we have real representation» (Castellucci en Calchi, 2009: 54).*

Ma questa non è una citazione di Romeo, è una citazione di Wittgenstein.

*Me lo segno, allora. Possiamo dare come esempio l'episodio di Bruxelles in cui voi mostrate la bottiglia del sangue finto.*

A Bruxelles abbiamo due modi di concepire la rappresentazione, perché Bruxelles si apre con una scena

ambigua ed equivoca: c'è una persona che pulisce il palcoscenico che potrebbe essere qualcuno che fa parte del personale del teatro, che veramente pulisce il palcoscenico dopo lo spettacolo. Si apre il sipario e vediamo una donna con la divisa da inserviente che pulisce, poi si chiude il sipario. Quindi non sappiamo se è una scena, non sappiamo se è un errore, non sappiamo se per caso abbiamo visto una scena della realtà. Poi c'è un'altra apertura del sipario dove un bambino di pochi mesi, il quale, bambino o bambina (perché cambiava ovviamente tutte le volte), non ha alcun concetto attorno alla rappresentazione. Per lui il mondo non è una rappresentazione, per lui il mondo non è, per lui si tratta solo di fare parte di un mondo. Perciò questo bambino in un teatro dimostra come il palcoscenico sia un luogo totalmente indifferente per la sua vita e per il suo mondo, non è separato. Quindi non è sottolineata la rappresentazione che viene inquadrata nel teatro, di conseguenza la sua vita, il suo passare, il tempo sul palcoscenico distrugge la rappresentazione. Prima di tutto perché non sottostà ad alcuna regola della rappresentazione, né temporale, né d'azione, né spaziale; è veramente la vita così com'è. Ci troviamo di fronte non a una rappresentazione, bensì di fronte a una vita che vive dove la rappresentazione proprio non c'è. Si chiude il sipario e una delle scene che avviene più tardi è quella del sangue finto nella bottiglia, che il poliziotto versa dopo avere picchiato un altro. Qui ci troviamo invece di fronte a una ridondanza della rappresentazione, ovvero ad una rappresentazione elevata a potenza: ancora più sottolineata, perché non ci si limita a rappresentare una violenza realisticamente, ma, per marcare la finzione di questa scena, e quindi per spiegare lo statuto di rappresentazione o non di realtà di questa scena, ecco che il poliziotto, dopo avere picchiato la persona la quale si trova stesa sul pavimento esanime, quasi morta,

prende un oggetto quotidiano come una bottiglia di plastica piena di un liquido rosso, e, come se fosse dell'olio, come se fosse dell'acqua condisce questa persona. In questo modo, si sottolinea il fatto che il sangue è proprio un elemento di oscena decorazione. Si mostra in una maniera *oscena* nel vero senso della parola. Questa ridondanza della rappresentazione conduce la ricezione di questo sangue alla sua verità di osceno. Bruxelles in questo senso è particolarmente significativo per quella frase.

*Questo mi fa pensare a un'altra citazione, questa invece tua, che appare nel «The theatre of Societas Raffaello Sanzio» che dice: «Now – making an exit from the formula because this will not really be a Brechtian speech – there really is a profound change, because the profound reality of representation, what is it? The profound reality of representation is to achieve truth, and, in this context, achieving truth requires a withdrawal from the spectacle, I don't know how to say this, a moving against, a moving in opposition to its own laws, moving one way as your horse moves another» (2007:218).*

Sì, esatto. Si muove nello stesso discorso.

*C'è un discorso nella «Tragedia Endogonidia» sulla costruzione dell'Europa?*

C'è un andare di città in città, dove è fondamentale il fatto che siano città europee. Perché la tragedia è un termine la cui forza, la cui storia, abbiamo voluto riprendere per le città che con questa parola hanno avuto a che fare, e hanno a che fare, al punto che è una parola che ha che fare con la nostra civiltà. La civiltà greca costituisce un sottofondo su cui si appoggiano queste città, tutte le città dell'Europa che

hanno avuto a che fare con la Grecia o, piuttosto direi, con il tragico. Si parla di un legame culturale ma profondamente umano che sorge dell'esperienza greca. C'è un discorso che non è filologico, è veramente una radice profonda che tutte le città condividono. Da un lato, e questo è importante, c'è questo itinerario in città dell'Europa che hanno colto la nostra proposta. Noi non abbiamo deciso a tavolino le città dove andare. Abbiamo chiamato molte persone dall'Europa e abbiamo parlato di questo itinerario, chiedendo chi voleva ospitarne una tappa. Quindi è stato molto importante all'inizio porre la nostra intenzione di camminare, la nostra intenzione di spostarci all'interno dell'Europa. E poi è stato importante chi ha accettato questo riconoscimento, intrecciato al fatto che la tragedia abita qui; perché noi siamo sorti da questo senso tragico e la nostra cultura sorge da questo stesso senso. Riguarda moltissimo l'Europa ma in un senso profondo, non in un senso descrittivo. E quindi alla fine quello che è importante è questa associazione tra quello che è *Tragedia Endogonia* (qualcosa che nasce da sé continuamente, per cui dall'episodio di Roma si passa a quello successivo, che viene prodotto da sé, come un organismo endogonico) e la città. Non avrebbe avuto senso fare Tokio #018, perché quello è un altro mondo.

*Perché si parla di un'impossibilità attuale della tragedia?*

Il discorso è relativo alla narrazione. Di per sé l'idea di narrazione non è più tragica, confida nella propria costruzione che appartiene a una storia gloriosa da noi assunta. Ma il senso tragico è assolutamente ancora vivo: è quello che ha permesso questo itinerario. Perché il tragico è una struttura mentale, mentre la tragedia è un genere che non è riproponibile come oggetto letterario; esso veniva inoltre svolto in un contesto agonistico, di gara. E la catarsi,

secondo Walter Benjamin, veniva data da una commedia. Anzi dice che in genere si assiteva a tre tragedie e alla fine c'era la commedia. Da uomo profondo qual è, egli si chiede: ma perché una commedia basta a controbilanciare tre tragedie? Per lui la catarsi è questa strana contrapposizione tra il comico e tre misure di tragico. Quindi l'impossibilità della tragedia è perché, nel nostro caso della *Tragedia Endogonidia*, non c'è la commedia, non c'è la conclusione della gara con una commedia, non c'è la pacificazione, non c'è la catarsi, non c'è un superamento del tragico, si rimane nel tragico.

*«Il Pellegrino della materia» è un chiaro manifesto di quello che cerca il vostro teatro, legato soprattutto alla materia. Non c'è nessun senso spirituale nel vostro lavoro?*

Senz'altro non c'è, il nostro teatro è sempre legato alla materia. Probabilmente per difenderlo dal pericolo di una misinterpretazione che il teatro potrebbe provocare, nel senso che il teatro, essendo una rappresentazione modificata della realtà, potrebbe incorrere in una mistificazione parareligiosa della rappresentazione. Invece, è importante mantenersi fermi in un ambito puramente linguistico, senza andare a proporre un altro mondo di salvezza attraverso la rappresentazione. Nei nostri testi viene sempre mantenuto questo aspetto terreno che assegna all'arte il suo ambito; non è un compito, non ha un ruolo, è qualcosa che avviene, che qualcuno fa, di cui non c'è un vero bisogno ma che tuttavia viene fatto. Se ci fosse un bisogno, l'arte sarebbe più religiosa. È vero che l'arte e la religione sono molto vicine, lungo gli anni ci sono stati i punti di fusione e di allontanamento. È chiaro che entrambe condividono probabilmente appunto questo lavoro attorno al mito.

*«Tragedia Endogonidia» è un modo di competizione con la natura. È un sistema indipendente, con le sue regole proprie. Però alla fine la natura vince sempre. Tutti stiamo per morire. E neanche l'arte può cambiare questo. O invece non è una questione di vincere o perdere? È soltanto una questione di fare? Ma con che scopo?*

Lo scopo non c'è, però è molto forte l'impulso, l'intento di fare come se ci fosse lo scopo. Ma lo scopo non c'è, perché se ci fosse, ci sarebbe anche la fine che coincide con il fine dell'attività artistica. Quando ci si propone di competere con la natura e si realizza l'opera d'arte e si raggiunge questo fine, se esso coincide con lo scopo, questo viene esaurito. Per questo, bisogna dire che lo scopo c'è nel senso che c'è un impeto di fare, ma se lo scopo fosse appunto questo fare, esso si esaurirebbe. Bisogna immaginare un fare che continuamente ha bisogno di superare lo scopo.

A mio parere, è valido quello che Riegl dice rispetto alla competizione con la natura. Lo scopo dell'arte è quello della competizione nel senso che la natura, la realtà, deve essere superata, contraddetta, distrutta, costruita. Questo può essere lo scopo, ma quando questo avviene, dimostra di essere qualcosa che non soddisfa, che non conclude; la vita e la realtà continuano nel tempo; bisogna continuamente competere con la natura.

\*\*\*

En enero de 2018 volví a Cesena para encontrarme con Claudia Castellucci. En esta ocasión, me interesaba profundizar sobre algunas cuestiones relacionadas con la labor pedagógica que ella desempeña; hablar, al fin y al

cabo, de lo que yo como “allieva” había vivido en esos tres años y comprender más en profundidad qué era la *Scuola*.

*Cos'è la Scuola?*

Io credo sia una proposta di forme, una proposta aperta a persone che riconoscono buone delle giornate vissute per creare delle forme attraverso il movimento. E quindi è un modo di vivere in base al movimento. L'anima della scuola per me è il movimento. La sintesi scolastica per me è il movimento.

Per movimento intendo tutto ciò che riguarda la fisica del movimento. Quindi, per me è importante considerare la ginnastica come base per comprendere il movimento che comincia dalla posizione di sé sul piano. E questo stare comincia ad essere vissuto in una maniera ritmica e quindi attraverso passi, salti soprattutto; l'altra condizione è quella di immaginare un movimento nel tempo e anche un movimento del tempo. Provare a plasmare il tempo che passa in un modo che è la forma che la scuola stessa dà. Ecco perché la parola movimento è associata fin dalla classicità alla parola cambiamento (*dinamis*). Questa scuola deve avere un rapporto con il tempo come fosse una tenda, un luogo di ritrovo, e di base. Ed ecco perché la tenda del tempo è la periodicità, cioè il fatto di incontrarci in maniera periodica. Per scuola intendo proprio un incontrarsi in un tempo di lunga durata intervallato in modo tale che tutta quanta la temporalità viene percorsa proprio da questi rimbalzi che sono delle intensità di vita.

L'altro aspetto è che conta essere in tanti o per lo meno in tre, perché questo essere in tanti moltiplica questa sensazione di percorrere uno stesso schema. Cioè il fatto



che ci siano molte persone che percorrono lo schema, che vuol dire il disegno del movimento; quello che faccio io lo riverbera, me lo fa comprendere ancora di più. Non si tratta di un'adesione ad uno schema come se fosse appunto un'ideologia. Infatti non si tratta neanche di creare una comunità. Ma si tratta di creare una sincronia. Cioè un fare insieme la stessa cosa. E questa stessa cosa cambia con il mutare nel tempo, si evolve e assume i colori delle persone che formano la scuola, né più né meno che un'opera, quasi. Ecco perché generalmente le scuole hanno una durata; una durata simile, però hanno una durata. Quindi hanno un inizio e una fine. Se obbedissero al concetto corrente di scuola che abbiamo in Europa, o insomma direi in tutto il mondo, non avrebbero una durata, o meglio la durata sarebbe determinante appunto dell'iter scolastico alla fine del quale si raggiunge un determinato scopo. Qui lo scopo è insito, e quindi, lo scopo è dentro ad ogni giornata, non è alla fine dell'iter scolastico. L'iter scolastico lo determina una persona, ognuno per sé. Quindi ognuno per sé sa quanto deve durare questa scuola (se 1, 2, 3, 4, 5 anni). E però io che sono la scolarca, cioè quella che comincia la scuola, ho il potere di dire "basta, adesso la scuola è finita". Perché per me è un'opera che si conclude, quindi si esaurisce veramente, si chiude. Tutto sta a farla terminare quando è pronta, non per sfinimento, non per decomposizione. Ma quando è al colmo del suo essere Scuola. Hanno durate che vanno dai 3 ai 5 ai 7 anni. E ogni volta hanno anche un nome diverso.

*Il modo in cui definisci la Scuola è molto vicino al modo in cui lavori anche la danza...*

Sì, infatti quello che io ti ho descritto si riferisce all'assunzione piena della parola Scuola. È vero che, ed è

giusto dirlo, io chiamo Scuola anche la *Scuola Conia*, che scuola in senso stretto propriamente non è. Perché è più un corso rispetto al fatto di essere scuola. Prima di tutto perché è rapida, concentrata nel tempo, e soprattutto non ha questa lunga durata, che appunto determina un super ritmo rispetto al ritmo che si fa. È vero che la Scuola Conia io l'ho chiamata Scuola proprio perché anch'essa vuole, nei propri limiti temporali, seguire un ritmo. Anche per questa scuola il ritmo non sarà più un macro ritmo, ma sarà un ritmo ristretto. Però è un ritmo che va senz'altro considerato come parte integrante dell'insegnamento, dell'apprendimento. Questo ritmo è proprio una super materia, è la materia che sta al fondo di tutte le materie. Quindi un modo di stare insieme formato per bellezza. Qui ritorna anche l'antico significato di Scuola che appunto è *ozio*; cioè l'essere liberi dal lavoro obbligato per dedicarsi pienamente alle cose fanno crescere ciò che è sepolto. Perciò anche nella Scuola Conia c'è un ritmo che è legato alla giornata ed agli aspetti fisici della vita biologica della giornata: perciò subito dopo pranzo non c'è l'ascolto di una lezione o una costruzione attiva, invece c'è un distendersi, un riposarsi, un dilatare l'ascolto in un modo vasto, non concentrato; oppure al mattino c'è la ginnastica. Insomma, tutto quanto è distribuito in base a un ritmo. Il ritmo è un aspetto fondamentale della scuola.

*Qual'è il lavoro della scolarca?*

È quella di iniziare. Prima di tutto iniziare in senso totale, quindi vuol dire inventare quest'incontro. Si manifesta attraverso un annuncio. Io annuncio che apro la scuola. Posso dire più o meno di che cosa si tratta, però all'inizio è una parte con un annuncio indiscriminato verso chi io non so. Poi c'è il primo incontro, importantissimo, perché si

consuma già in questo primo incontro lo scopo della scuola. Infatti lo scopo della scuola si esprime in ogni giornata e direi soprattutto il primo giorno. Perché soprattutto nel primo giorno diventa chiaro l'incontro con qualcosa che non si sa. Io non so chi sono le persone e le persone non sanno che cosa si fa. Quindi c'è proprio un primo incontro in cui si pesa, si soppesa la plausibilità di questa frequentazione. Ecco perché queste scuole non hanno una selezione; conta di più l'autoselezione, conta di più il fatto che chi frequenta questa scuola la frequenta perché la sceglie, non perché è scelto. La sceglie personalmente, e questa scelta è basata su questo incontro casuale con altre persone ma soprattutto con quello che si fa. Quello che si fa io l'ho definito *schema*, perché è un disegno che io propongo. Inizialmente ho l'obbligo di proporre questo schema. Ecco perché qui c'è la posizione della scolarca nel senso di essere prima, la prima della scuola. Io sono la prima della scuola, sono la principiante, sono quella che comincia il movimento. Dopo di che, è come un'altalena, per cui una volta che io comincio il movimento c'è immediatamente un contrappeso che fa muovere me. E di conseguenza le lezioni, le giornate vengono veramente plasmate da quello che è appena avvenuto. Quello che è appena avvenuto è il tesoro di quello che succederà. È la sepoltura di quello che succederà. Ma è una sepoltura per una fioritura di quello che succederà. Quindi la mia posizione è lievemente asimmetrica rispetto agli *Scolari*. Io ho la funzione di cominciare e di proporre schemi. Proprio perché questi schemi hanno il carattere del corpo contro cui incontrarsi, da vedere, da ascoltare, da assumere o da respingere. O da assumere essendo qualcosa che io non riconosco immediatamente però so in una maniera profonda, molto profonda che fa bene per me. È giusto per me imbartermi in qualcosa che non conosco, in qualcosa di

estraneo magari, ma che sento risuonare profondamente in me. Quindi le persone che alla fine formano questa scuola sono persone risonanti, che gettano dei cori e delle voci che si moltiplicano e che quindi alimentano il fuoco dei giorni successivi. Alimentano le forme successive. Ecco perché il primo giorno è il più importante, proprio il più importante. Uno al limite potrebbe fare solo un giorno di scuola.

Certo, viene un momento in cui questi fuochi per me che sono stata la prima ad accenderli, ho il compito di spegnerli. Anche quindi al di là dell'umanità che si può eventualmente instaurare. Perché c'è da dire che appunto la scuola è un convegno di persone che convergono a causa dello schema, e quindi non a causa delle altre persone. La nostra non è una comunità di amici. Possiamo diventarlo e infatti lo diventiamo. E infatti gli ultimi giorni sono anche umanamente tristi perché sappiamo che non ci rivedremo più. Ma è giusto non rivedersi più. Lo schema è finito. L'opera è conclusa. Umanamente si può stare anche male, io potrei vivere anche con persone che non mi sono simpatiche, ma non è quello il problema perché siccome non è quello il problema, non diventa mai mai mai prevalente. Questo proprio dalla mia esperienza non c'è mai stato il problema dell'amicizia o inimicizia. Sono due termini che stranamente non ci sono, esulano da questo rapporto. Quindi è un rapporto umano quello che si crea a scuola, ma direi artistico, cioè di stampo artistico, con una responsabilità artistica. È quindi in questo senso non-umana perché non è amicale. L'amicizia è un incidente, piacevole ma è un incidente che a volte potrebbe essere anche un ostacolo, se diventasse preponderante come obiettivo, se diventasse importante venire qui perché sto bene con gli altri. È una cosa di grande delusione. Sarebbe una cosa grandemente deludente. Perché vorrebbe dire che lo schema

diventa appunto quasi uno strumento per incontrare gli altri. In verità l'incontro non esiste se non con se stessi. Ecco perché è una scuola altamente di solitudine, e gli altri interpretano, aiutano a interpretare questa solitudine. La solitudine è il rapporto personale con lo schema.

*Allora, esiste una metodologia? O cosa è per te la metodologia?*

Lo schema è semplicemente un esercizio che io propongo, è la forma visiva di quello che significa il ritmo. Anche il ritmo è uno schema di tipo temporale, un ordine, una forma inventata (che quindi non si trova in natura o perlomeno non si trova già composta in natura) che tu componi e che proponi. Il metodo secondo me è solamente il fatto di dire che questa scuola è periodica. Questo è il metodo della scuola: la periodicità. La periodicità è un aspetto strutturante della scuola. Se per metodo si intende invece come potere insegnare, quello è la scuola stessa che lo determina, che lo sviluppa, e quello, sì, viene sviluppato in base alle singole biografie delle persone, che imprime l'andamento delle curve che può prendere la scuola. Sono proprio quelle persone che lo ibridano. Ma non perché io dico "che cosa proponi tu". È qualcosa di più profondo. E per profondo intendo qualcosa che viene prima della parola, viene prima di capirsi, prima di parlare: nel modo di muoversi, di stare, che può suggerire appunto schemi che io non avrei mai immaginato se non ci fossero state quelle persone. Quindi gli schemi che io genero sono a loro volta generati, quindi, qui si può dire che il metodo è una catena di generazioni.

*Societas, società, comunità?*

Allora Societas è prima di tutto una compagnia di teatro e quindi non ha intenti scolastici. La Scuola, se vuoi, (forse anche un po' forzato) si può definire un'opera d'arte da parte mia. Un'opera *sui generis*, un'opera fatta con il movimento. Quindi al di là delle opere che essa stessa può produrre. È un'opera per me.

Societas è un termine che in questi anni acquista un maggiore spessore perché Raffaello Sanzio non c'è più perché c'è stato un mutamento profondo tra di noi nel fatto che non facciamo più opere in comune: abbiamo delle collaborazioni, io in modo particolare collaboro con entrambi soprattutto attraverso la scrittura. Ecco però non ci sono più opere che facciamo insieme come quando ci chiamavamo Societas Raffaello Sanzio. Ora il nome è decaduto. Però è rimasto Societas.

Societas vuol dire che ci sono delle persone che appunto si riconoscono, pur non essendo uguali, pur non abbracciando gli stessi schemi, idee, politica, stile, religione. *Societas* è diverso da *comunitas*, perché la comunità invece si riconosce in una figura. Qui invece non c'è questo tipo di riconoscimento. C'è piuttosto il riconoscimento di diverse entità che operano e che ruotano attorno a un volere a vicenda, per sostenersi semplicemente.

La cosa diversa è appunto la *Scuola*, e neanche però la *Scuola* è una comunità per il discorso che facevo prima: soprattutto per questo idioritmo che viene appunto garantito. Idioritmo vuol dire ritmo personale inserito dentro all'isoritmo. Cioè dentro a un ritmo comune. Diciamo macroritmo, che è quello della *Scuola*, dove all'interno ognuno deve inserire il proprio ritmo. C'è la prevalenza dell'aspetto personale, e dell'aspetto di individuo. Quando

invece si parla di comunità l'individuo è un po' più schiacciato rispetto invece a questa figura comune, che accomuna tutti.

Qui c'è invece l'aspetto, sempre molto forte, legato dall'assunzione di uno stesso schema che viene utilizzato per sé innanzitutto. Non per costruire una comunità, non per andare d'accordo. Si realizza un insieme di persone che utilizza lo stesso schema. Ma la vita di quello schema è assolutamente individuale e la bellezza dello schema collettivo (se c'è) è perché ognuno la fa risplendere in maniera personale. Ecco perché i balli che io faccio in genere sono balli molto spesso corali che adottano cioè uno stesso schema. Però non sono veramente mai balli sincronici o metronomici. Sono balli ritmici dove il ritmo pur essendo integrato, ingrigliato nella misura, riesce a liberarsi degli aspetti metronomici. Il ritmo è senz'altro metronomico, però non come un cronometro, ha una sua nomia, un suo modo. Questo è l'aspetto interessante del ritmo, cioè la possibilità di uscire dalla gabbia metronomica.

*Vorrei approfondire la parola didatta in paragone ad altre parole come maestro, professore, pedagogo, ecc.*

In me c'è sempre un gusto dell'eufonia e quindi mi piace più didatta che non insegnante o educatrice o maestra. Maestra non mi piace perché assume questo aspetto un po' da guida spirituale che va assolutamente contro quello che io penso. Perché quello che io penso non può essere una guida, quanto meno qualcuno che insegna le vie per una vita buona. È molto più basso. Voglio essere molto più bassa. Io voglio semplicemente appunto presentare per prima degli schemi. Voglio inventare ed essere anche sottoposta io

stessa all'insegnamento per ciò non posso essere io l'unica insegnante.

Posso essere insegnante per il fatto che appunto indico questi schemi o anche dirigo lungo tutto l'anno degli schemi ma non è corretto dire che io sono solo insegnante.

Educatrice è un'altra cosa ancora che significa “nutrire”, “lattare”, credo, e qui non c'è questo aspetto, perché nella mia concezione di insegnamento c'è anche l'aspetto che io stessa sia nutrita. Quindi è scorretto. “Didatta” mi sembra la parola che, oltre a essere bella da pronunciare, è forse la più corretta. La parola “pedagogo” potrebbe anche andare bene, ma non va bene per il fatto che è riferito nella lingua italiana al bambino.

*Cosa intendi per manuale?*

Intendo una scrittura pratica che deve essere immediatamente messa in pratica. Mi piaceva proprio affrontare una forma di scrittura che diventasse non fonte di pensieri, ma fonte di azioni immediate. Quindi mi piaceva scrivere un libro che fosse chiaramente dato proprio come una serie di esercizi. Poi naturalmente c'è anche un'ironia di fondo, che non vuol dire che non è vero che sono esercizi e che io posso praticare. Ma l'ironia di fondo è che in verità è un libro concettuale, è un libro che attraverso gli esercizi pone delle idee, e pone dei concetti. Ma per descrivere questi concetti utilizza l'esercizio che può essere o fatto o immaginato o semplicemente appunto letto come una descrizione che uno vede fare. Mi piaceva che i concetti passassero attraverso un abbassamento del concetto, dall'idealismo alla pratica. Possibilmente di rango quotidiano. È in effetti forse questa la radice di come mai



sono capitata nella danza. Perché secondo me la danza è una forma di filosofia pratica.

*Qual è il rapporto che la danza e la Scuola hanno con il reale?*

La danza è reale. Mentre nella prosa, nel teatro, tutto è finto. Le azioni sono finte (sono reali perché sono tridimensionali, però quello che tu fai è finto). È per questo che io la associo di più all'atletica, e quindi allo sport. Lo sport è solo reale, non è finto, anche se ci sono tutti i gesti costruiti. Assolutamente non sono gesti naturali, come le galline che camminano per la strada o le capre o gli animali. Sono gesti altamente formati, però non sono finti, sono veri. Ecco, questo carattere di verità e di fisicità mi ha condotto alla danza. Veramente per me la metafisica è importante perché c'è la parola fisica. È per questo che sono stata attirata dalla danza o anche dalla scuola. Perché anche la scuola è una fisica, perché fisicamente ci si incontra, e da lì il rapporto con il reale.

“Mora” l’ho tratto dal libro *De musica* di Agostino, dalla sua nomenclatura delle cose musicali. Per cui “mora” è l’unità più piccola per la percezione umana capace di distinguere due suoni. Per poter distinguere due suoni è indispensabile un intervallo tra un suono e l’altro. C’è la distinzione in base a questa piccola pausa, e questa piccola pausa udibile all’orecchio umano tale da generare due suoni (o più suoni) si chiama “mora”. Per me questo ha un carattere di programma, nel senso che per me la danza, proprio per il mio legame nei confronti del tempo come dimensione principale rispetto allo spazio (quindi rispetto alla coreografia vera e propria) è Mora, cioè la pausa. La pausa è la vera natura intorno alla quale tutto si genera.

“Conia” è perché il suo nome rimanda alla cima dei monti e mi piaceva immaginare questa scuola come una rarefazione rispetto al tempo quotidiano e quindi salire anche in cima e probabilmente vedere più chiaro. In maniera più panoramica.

“Setta”. Ho voluto in maniera provocatoria utilizzare un termine che in italiano è negativo perché implica appunto una super comunità. Ma in verità qui io avevo piacere proprio di accentuare questo aspetto di separazione, separatezza, e anche di essere messi un po' all'indice, cioè di essere volontariamente nella posizione degli esiliati; delle persone che si staccano dalla comunità principale più che altro. La Setta non è una comunità come un'altra, è una comunità che si distacca. Di conseguenza ho dato un'importanza alla sua origine che vuol dire proprio separazione, perché l'inizio di ogni scuola è una separazione dall'abitudine e anche dalla somiglianza rispetto al mondo.

Conia è un'esperienza ridotta nel tempo che ha un obiettivo chiaro, che è temporalmente definito. Molto diverso da Mora, perché Mora l'obiettivo ce l'ha insito. Invece Conia ce l'ha in maniera molto progressiva: primo anno, secondo e terzo, opera. Perché questi tre anni e perché fare un curriculum così vicino alla scuola tradizionale? Come dire: i primi anni solo studio e poi fai l'opera. È vero. È l'opposto di quello che io penso. Nel senso che io credo veramente che le persone debbano fare senza bisogno di studiare. Allora perché studiare e poi fare? Semplicemente per poter parlare. Non a vanvera! Non riesco stare con delle persone e parlare così, senza accordarci minimamente sui termini che utilizziamo, soprattutto i termini universali.

Per me l'incremento di altre forme deriva dall'incontro con le altre persone e ti faccio un esempio: io propongo uno schema e nella mia mente l'immagino realizzato in un certo modo. All'atto pratico, cioè quando è incarnato da quelle persone, cambia. Non è come io me lo ero immaginato. Ecco perché cambia, perché c'è un metabolismo dello schema che muta lo schema stesso. Diventa un'altra cosa. È proprio come una pianta che si genera e quindi io devo cercare di cogliere (scegliere) quale ramo seguire. C'è ne sono tanti altri magari. Però io devo cercare di seguire, di lasciarmi guidare da una determinata metamorfosi.

